João Garcia Miguel e a Transificação do Corpo

com um capítulo sobre Sara Ribeiro

Bruno Schiappa

Através da revisão de conceitos importados dos rituais, este livro sobre João Garcia Miguel oferece uma visão particular sobre o uso do corpo no teatro deste criador como pilar da sua obra e, sobretudo, na tríade *Yerma*; *Los Negros e os Deuses do Norte*; *La Vida Es Sonho* (todos com Sara Ribeiro). Questões como o erotismo e o êxtase partilhados entre os *performers* e o público, são abordadas numa transversalidade entre a biografia e as sexualidades que o corpo apresentado e os corpos representados sugerem de modo mais ou menos evidente. O que o corpo pode fazer e a mente não permite, é a ideia principal que resulta deste livro.

ÍNDICE

04 Agradecimentos

05 Nota

07 Introdução

11 **1.** Apresentação e contextualização de João Garcia Miguel

16 **2.** Da vida e da obra em João Garcia Miguel

20 **2.1.** Entrevista a João Garcia Miguel

53 **3.** Uma Oficina Mestiçada e a Transificação do Corpo

80 **4.** Sara Ribeiro – uma felina que desafia os limites do físico humano

86 **4.1.** Entrevista a Sara Ribeiro

104 **5.** *Yerma*, ou o desejo mimético

122 **5.1.** Entrevista a João Garcia Miguel sobre a sua *Yerma*

138 **6.** *Los Negros e Os Deuses do Norte*, ou a criança erótica

150 **7.** *La Vida es Sonho*, ou a fantasia como realidade

160 Concluindo:
João Garcia Miguel e o Que o Corpo Pode Fazer e a Mente Não Permite

169 Anexos
Três textos de João Garcia Miguel

178 Prémios

179 Espetáculos

185 Exposições

AGRADECIMENTOS

Não é possível assumir um resultado como exclusivamente nosso, mesmo que a aventura a que nos propusemos tenha sido solitária. Para além de Fernando Guerreiro e Maria João Brilhante, grandes orientadores e supervisores desta cruzada, a disponibilidade imediata do João Garcia Miguel para me dar acesso ao material que eu pedi, para seguir os seus espetáculos e para conversas incontornáveis sobre percursos foi de uma enorme generosidade, tal como a de Sara Ribeiro quando lhe pedi uma entrevista. Dois artistas cujo trabalho me fascina de modo intenso e inspirador. Transcrever uma entrevista gravada em áudio não é tarefa fácil e, para poder continuar o engenho deste livro, contei com a ajuda preciosa do ator André Nunez que se prontificou a fazer a transcrição das três entrevistas aqui incluídas. Um trabalho também de uma enorme generosidade. Agradeço ainda à Marta Anjos a laboriosa formatação para *ebook*, à Tatiana Dinis Ribeiro por todo o acompanhamento burocrático e de comunicação, ao Rui Pina Coelho e ao Gustavo Vicente, por todo o apoio de bastidor.

A tod@s um enorme obrigado

Bruno Schiappa

NOTA

Este livro demorou muito tempo a ser escrito. Vários revezes o foram adiando. Agora sei que foi o melhor que podia ter acontecido porque me permitiu inserir outros dados e abordagens. Tenho dois livros publicados, que resultaram também de investigações e que têm uma estrutura e escrita conforme as normas académicas. Tive vários comentários de leitores diferentes e, se bem que alguns estejam habituados aos termos e conceitos mais elaborados, a maioria confessou com alguma pena que são "demasiado técnicos" e que esse fator impediu que saboreassem o conteúdo de uma forma fluída e atenta. Decidi que este livro, devido ao seu teor e porque também quero que tenha um maior alcance de leitores, seria diferente. Se bem que tenha que defender os vários resultados a que cheguei com o método da observação em campo, prometi a mim e a alguns leitores que aguardam com expectativa a sua disponibilização, que não seria um livro com conceitos chave dos estudos de teatro. Não só porque já não faz sentido usá-los depois de o ter feito nos livros anteriores como, também, dificultariam a leitura.

Este livro versa sobre um criador artístico, o João Garcia Miguel, e o erotismo, a sedução dos sentidos, o corpo e os corpos, as sexualidades e a utilização sociopolítica destes elementos na sua obra.

Aqui é tratada a natureza eclética da Arte nas manifestações das sexualidades que permite. O ponto de partida é a ideia de que há tantas sexualidades quanto géneros e tantos géneros quanto pessoas. Mas essa realidade é combatida – menos atualmente, mas com sintomas de regresso aos tempos mais austeros que espartilhavam tudo o que se relacionasse com sexualidades alternativas, impondo um modelo comum e normas de conduta severas e punições para o incumprimento das mesmas – pela sociedade gerida por determinado poder.

É na Arte que podemos encontrar alusões à diversidade sexual, de modo evidente ou sublimado. Nela somos confrontados com outras realidades. Com outras fantasias. Com outros modos de nutrir o erotismo e a sensualidade. Outros modos de viver o corpo.

Tratando-se de um assunto de grande interesse público e científico, pode e deve ser tratado de modo a chegar ao maior número possível de pessoas. Em algumas passagens poderão ficar chocad@s com o que escrevi. Mas a minha postura não é de defesa ou comportamento pessoal de algumas práticas ou evidências. Não posso deixar de chamar a atenção para determinado tema, mesmo que, também para mim, ele seja incómodo *a priori*. Só abordando as questões de frente, insistindo nelas e familiarizando-nos com as mesmas, podemos ter uma perspetiva imparcial e sem juízos de valor. O objetivo é assinalar o que pode ser exaltado no espectador, a partir de determinados signos que surgem em cena, alterando valores estéticos, éticos e políticos.

Posto isto, vamos falar de sexo na Arte e muito do que isso engloba.

INTRODUÇÃO

Conheço o João Garcia Miguel desde os anos 90 do séc. XX e, sempre que podia, ia ver os espetáculos e *performances* que a ele estavam ligados. Contudo, só quando me propus desenvolver esta investigação sobre as manifestações da sexualidade na *performance* teatral – que depois passou a ser sobre manifestações das sexualidades nas Artes, conforme fui avançando e percebendo que a problemática maior são os erros de definição –, é que percebi que as suas criações na segunda década deste século, mereciam ser um estudo de caso.

Se, o que me movia para esta investigação, eram as questões do corpo, dos géneros, das fantasias, dos gostos sexuais de cada um, do erotismo, do voyeurismo e exibicionismo nas Artes, então, as criações do João com *performances* da Sara Ribeiro, nas quais há uma intensificação do corpo performativo, constituíam excelente matéria para esta investigação.

Os motivos culturais das sexualidades permitidas, foram-me incutidos de modo indelével. Acredito que tal se deveu ao facto de a minha mãe ter sido educada num colégio de freiras e de ter um pai que me tratava com alguma rispidez. Ambas as circunstâncias com enorme impacto em mim. Isso mudou entretanto mas durante muitos anos tive problemas com a autoridade, qualquer que fosse a ordem da mesma. Percebi

que a noção de emoção de medo estava profundamente enraizada em mim, e associada ao perigo.

Quando vim de Angola, ao fim de um ano estava a viver na Rua do Salitre, que funcionava como bairro, ou seja, as pessoas confraternizavam muito e, como a libertação de Portugal da ditadura era recente, havia uma grande efusão sexual no ar mas sempre circunscrita a códigos instituídos. Paredes meias com o Parque Mayer e a Avenida da Liberdade, havia uma crescente onda de erotismo ali na rua, onde havia uma mercearia, três cafés, uma padaria, uma farmácia, dois restaurantes cervejarias, uma vendedeira de peixe e um amolador. Essa onda de erotismo sentia-se n@s jovens que riam e passeavam ou conversavam nos cafés. Mais à noite surgiam também prostitutas e, de vez em quando, "travestis". Coloco a expressão entre aspas porque não penso que fossem travestis. Vestiam-se como queriam e gostavam. A sociedade é que não reconhecia isso. Curiosamente ess@s jovens que tão animadamente expressavam a sua sensualidade, criticavam e comentavam insultuosamente as sensualidades "marginais".

Até então, eu questionava o que haveria de tão importante para ser limitado, criticado e proibido nas questões do sexo d@s outr@s, mas quando António Variações surgiu na Rua do Salitre fiquei com a certeza de que alguma coisa não era natural nesse espartilhamento, porque as críticas à forma como ele se vestia eram mordazes e associavam-no às "perversidades" que bem entendiam, sem o conhecer.

Cresci profundamente empenhado em manter-me dentro dos códigos do sistema, porque me parecia que o contrário – a defesa de outras

possibilidades – me poria em conflito com @s outr@s, o que resultaria num enorme desgaste. Mas quando, para completar o treino do ator, que tinha iniciado no FAOJ[1] em outubro de 1980, comecei a praticar dança, percebi que também existia um enorme desconhecimento do que é o "mundo" das Artes, pelo menos naquela rua – apesar de ser paredes meias com o Parque Mayer –, com exceção dos meus pais. Um rapaz que "andasse na dança" era "maricas". Afastei-me dessas questões. Segui o meu percurso. Isolado. Passei a dar-me apenas com pessoas ligadas às artes e mais umas, poucas, que eram de facto simpáticas, na minha rua. No tal "mundo" das Artes, não havia essas questões, ou, pelo menos, eu não me apercebia. Erro crasso. Há e podem ser muito mais nocivas.

Tive um percurso que me ajudou a maturar ou marinar uma libertação do medo da autoridade. Foram precisos muitos anos e muitas experiências desagradáveis, para que o meu cérebro e o meu corpo se libertassem das algemas de cristal que me tinham sido colocadas.

Mas chegou o momento de tornar esse percurso e a "massa crítica" individual que consegui criar para aplicação na ciência, através desta investigação.

O tema da mesma é, como já referi, Manifestações das Sexualidades nas Artes: efeitos e consequências de âmbito estético, ético e político da estimulação sensual e erótica através da exibição e do *voyeurismo*.

[1] Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, atualmente Instituto Português do Desporto e Juventude, I.P.

As premissas de que parto são de que há tantas sexualidades como géneros, e tantos géneros como pessoas. Que as fantasias partem de imagens ou de *spectra*, e que podem surgir, no espetáculo e nas Artes em geral, de modo patente ou elidido. Que o corpo que se vê representado, é o corpo que se apresenta mas também os vários corpos que representa, conforme o referencial de cada um. Que até haver praias de nudismo, apenas tínhamos acesso ao corpo dos outros, na via pública, vestido e que era a partir daí que se edificavam os códigos binários.

Regressando a João Garcia Miguel, protagonista deste estudo, devo referir que são várias as atribuições de papéis "femininos" a atores "masculinos", nas suas criações, o que me permite afirmar que há nestas uma desconstrução dos géneros, mesmo que não seja esse o objetivo deste criador artístico. Esta característica foi uma das mais importantes para eu o escolher como estudo de caso. Muitas vezes o olhar exterior sobre uma obra e a articulação desse mesmo olhar com outras obras, permite-nos fazer uma leitura mais objetiva, porque distanciada, da(s) mesma(s).

Para poder chegar a este resultado – este livro –, importei alguns conceitos de outras áreas de estudo, atualizei ou estendi outros. Tive ainda que criar outro a partir da tradução do inglês uma vez que não existia na nossa língua. A seu tempo surgirão com a devida explicação. Fiz essas operações até chegar a um conceito que designei como *Transificação*, com o qual defino o trabalho sobre o corpo que o João Garcia Miguel opera. Mas vamos subir a cortina, conhecer e visitar este nosso criador artístico!

Apresentação e contextualização de João Garcia Miguel

1.

João Garcia Miguel © Bruno Schiappa

Ei-lo que vem com as nuvens.
Todos os olhos o verão, mesmo
aqueles que o trespassaram.

Biblia, Segundo Testamento, Livro do Apocalipse

João Garcia Miguel é um dos mais emblemáticos criadores do tecido teatral atual. O seu trabalho tem sido apresentado em vários países para além de Portugal. Com uma forte componente física, os seus espetáculos desafiam os *performers* a irem além dos seus limites e o resultado é de uma transdisciplinaridade que não deixa ninguém indiferente. O percurso que teve no âmbito das Belas Artes contamina e contagia a imagética das suas criações.

Nasceu no Campo Grande, Lisboa, a 27 de setembro de 1961. O seu percurso é "camaleónico" e todas as experiências que teve ao longo da sua vida servem, não só para (re)direcionar a sua obra como, também, para se (re)definir a si próprio.

Começou a sua atividade artística profissional entre o fim dos anos 80 e o princípio dos anos 90, altura em que frequentou o curso de Pintura,

na Faculdade de Belas Artes, em Lisboa. Este início de percurso levou-o às artes performativas. Integrou vários projetos como participante e fundador de coletivos de pintura, instalação e performance, o que manifestou a necessidade de autogestão da sua perspetiva enquanto artista.

Foi um dos fundadores do grupo experimental Canibalismo Cósmico, que se baseava na *performance* instalação, bem como cofundador da Galeria Zé dos Bois (ZDB) e da OLHO, Associação de Teatro, na qual assumiu a direção artística entre 1991 e 2002.

Durante as suas atividades na OLHO, dirigiu vários espetáculos para o Porto Capital da Cultura 2001 tais como *Fábrica do Corpo Humano* e *DQ – éramos todos nobres cavaleiros*…. Este último coproduzido pelos Serviços ACARTE em 2001.

Em 2003 fundou a sua própria companhia de teatro, dando-lhe o nome de Companhia JGM, sigla do seu nome artístico. No mesmo ano, fundou outro espaço cultural e artístico em Lisboa, o The Bear and the Angels.

Em 2008 foi o selecionado para exercer a função de Diretor Artístico do Teatro-Cine de Torres Vedras, pertencente à Câmara Municipal da mesma cidade, em cujo cargo ainda se mantém. É afiliado do Centro Formazioni Attori, em Roma, Itália, e no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo, Portugal.

Dedica-se, complementarmente, a atividades académicas, como docente e investigador.

Parte do trabalho artístico do João Garcia Miguel centra-se na revisitação de textos clássicos e biografias, incluindo Brecht, Cervantes, Chekov, Jean Genet, Peter Handke, Fernando Pessoa, Shakespeare, Sófocles, Strindberg, Gertrude Stein, Andy Warhol e Virginia Woolf, produzindo adicionalmente, textos originais.

Nos últimos anos colaborou com vários artistas como Andres Beladiez, Alberto Lopes, Anton Skrypiciel, Carlos Pimenta, Chema Leon, Clara Andermatt, Edgar Pêra, Francisco Rocha, Lucia Sigalho, Luis Guerra, João Fiadeiro, João Brites, Michael Margotta, Miguel Borges, Miguel Moreira, Nuno Cardoso, Rui Gato, Rui Horta, Sara Ribeiro, Steve Bird e Steve Denton, entre outros.

O seu trabalho já foi exibido em França, Inglaterra, Escócia, Alemanha, Senegal, Noruega e Espanha, tendo sido, nesta última, galardoado em 2008 com o prémio FAD Sebastià Gasch. Desde 1995 que apresenta regularmente o seu trabalho nas salas de teatro mais importantes do país, bem como em festivais nacionais e internacionais, como é o caso do Festival Internacional de Almada, Festival A8, P.O.N.T.I. no Porto, Citemor, em Montemor-o-Velho, Festival Les Bernardines, em Marselha, Festival Fringe de Edimburgo, Festival de Almagro, Festival AltVigo, MadFeria, de Madrid, etc.

2.

Da vida e da obra em João Garcia Miguel

João Garcia Miguel teve um crescimento semelhante ao de vários dos chamados *autores malditos*. Profundamente observador da sociedade e dos comportamentos sociais, cedo reconheceu características de subversão na sua personalidade. Marcado culturalmente por um tio ligado ao teatro, a vida conduziu-o a viagens por, e residências em, vários países e várias culturas. Esse aspeto mantém-se ainda como força motriz de aspetos transdisciplinares nos seus espetáculos. Nos anos 80 e final dos 90 do séc. XX, depois de várias experiências com grupos e *performers*, quando era apoiado pelo Estado Português com uma verba considerável, teve uma forte depressão e abandonou tudo.

Sendo de uma natureza livre e espontânea, a ideia de ficar preso a algemas de cristal inquietava-o e, por essa razão, decidiu quebrá-las. Essa depressão, ou melhor, o processo de se libertar dela, conduziu-o a uma introspeção frequente que acabou por resultar numa maior autonomia e equilíbrio dos seus espetáculos, no sentido de os operar de modo mais estruturado.

A estética profundamente erótica dos seus espetáculos provém da adesão a vários rituais e ritos, como por exemplo os do xamanismo, que resultam numa sedução dos sentidos.

Acredito que, a sua passagem por países e lugares que o marcaram muito, como a Guiné (2 anos dos 4 meses aos dois anos e meio), Angola, onde quase morreu de malária (dos 6 aos 8 anos), Madrid (vários meses intercalados), a vida no campo em Mafra em casa de um tio, o Bombarral, Caldas da Rainha, de há cerca de dez anos a esta parte, um período muito grande a trabalhar em Almada e a viver na Costa da Caparica, 15 anos a viver em Alfama e, ultimamente, as viagens por muitos países: Brasil, India, Moçambique, Angola, Egipto, Israel, Tailândia, Camboja, Etiópia, Itália, Malta, País de Gales (onde trabalhou várias vezes), Escócia, França (que descreve como tendo tido um papel mítico na sua vida durante uns anos e depois disso ser um desapontamento), Noruega onde viveu cerca de dois meses também sozinho e a Grécia – por esta sequência, segundo as palavras do próprio Garcia Miguel – tem um grande impacto na Memória e Fantasia que aplica nas suas encenações, bem como no modo como dirige a fisicalidade dos *performers* que reúne.

Através da experiência e memória sensorial, assim se foi construindo o questionador e o provocador no sentido político, erótico e estético, que Garcia Miguel é. Provocador porque insiste em desafiar o espectador para “sair da sua zona de conforto”.

Quem o conhece de perto, confirma que João Garcia Miguel é caracterizado pelo seu gosto pelo risco, a provocação, as profundezas e o obscuro, o iluminar e o cruzar barreiras, o encantamento pela maquinaria,

o conceptualismo barroco e um sofisticado sentido de humor. Tudo isto explica a alcunha de "O Urso". Ele usa estas contradições como um elemento metodológico e coloca-se frequentemente em posições antagónicas como um recurso instrumental para o desenvolvimento de perspetivas estéticas.

João Garcia Miguel procura um teatro que trabalhe como um alucinogénio, distinguindo-se através da utopia de que o teatro deve servir para mudar o mundo privado daqueles que ainda têm a oportunidade e habilidade de apreciar o teatro como uma forma de arte, providenciando-lhes experiências interiores e desenvolvendo perspetivas que permitam a expansão das suas realidades.

A entrevista que lhe fiz confirma a natureza de um homem com um olhar profundo sobre a vida e a arte.

Enquanto metodologia, a entrevista permite perceber as questões que movem este criador artístico no seu trabalho, de modo claro. Procurei manter as características da oralidade do João, procedendo apenas a operações de correção de gralhas, mantendo as repetições de expressões e a sua linguagem entre a curricular e a cuidada. Percebemos ainda, através dessa oralidade, que estamos perante um homem que, procedendo por saltos em algumas questões e estendendo-se no conforto do livre correr do seu discurso, reconhecemos como sendo de grande interesse.

Entre-vista a João Garcia Miguel

2.1.

João Garcia Miguel @ Bruno Schiappa

Entrevista a João Garcia Miguel[2]
16 de junho de 2018

BS **Fala-me sobre o princípio de tudo. A vida. A infância. A família. O que te ligou às artes performativas e visuais.**

JGM O que é que me ligou é uma questão, acho eu, que se manterá em aberto pelo menos durante esta vida. Pode ser que noutra se consiga resolver. Pensando na fina relação familiar, daquilo que é a família, eu tenho um tio que já faleceu que de alguma forma teve um grande protagonismo na História do Teatro Português que era o João Osório de Castro[3]. Que esteve ligado à Casa da Comédia. Escreveu uma série de textos. Sendo que ele, obviamente, se tornou mais conhecido como empresário. A relação com as artes, para ele, era algo subsidiário. Era algo importante, fundamental, mas secundário também. Não sei se terei muito outra relação, a relação assim mais direta com a questão performativa e de alguma maneira até sinto que esta relação com este meu tio só muito

[2] Transcrita por André Nunez e revista por Bruno Schiappa.

[3] João Osório de Castro (1926–13 de abril de 2007) dramaturgo, escritor e empresário português, cofundador da Casa da Comédia.

mais tarde já, é que se veio a tornar mais íntima e a tornar mais próxima. Nunca foi muito, muito profunda. Ele na verdade era meu padrinho. O que de alguma maneira pode também estar aí alguma coincidência, alguma influência. E foi meu padrinho por acaso porque o meu padrinho que era para ser, que era um médico, por questões profissionais, acabou por não chegar no dia do batismo. Este senhor era irmão da minha mãe e acabou por ele, e a outra irmã, serem os meus dois padrinhos. O que era uma coisa que não era muito natural porque era para ser a irmã mais velha da minha mãe e o marido dela, que era médico. Ele não pôde vir e à última da hora foi substituído por este senhor. Foi uma coincidência que de algum modo foi *sui generis*.

Do ponto de vista mais pessoal, mais íntimo, a relação com as artes performativas nunca foi uma coisa muito clara, mesmo quando olho para trás retrospetivamente. A questão nunca foi muito clara, na verdade a questão com as artes performativas sempre foi algo que eu vivi de uma forma muito episódica, diria mesmo com algum horror até. Lembro-me de ser chamado a palco para receber um prémio qualquer quando era muito criança e isso ser um sintoma de uma enorme angústia para mim. Depois é óbvio que eu saí de Portugal muito cedo, vivi basicamente os primeiros 2 anos de vida em África, na Guiné. Depois vim para cá, depois para Angola outra vez com 6 anos. Voltei aos 3 anos e meio, quatro. Voltei aos 6 para Angola. E esse lado muito físico, muito emotivo, muito colorido, posso dizê-lo, muito simbólico também, acabam [sic] por estar bastante [presentes] na primeira fase da minha vida e talvez aí se possa pensar alguma relação com as artes performativas, mas assim muito distante porque eu nunca tive assim muita

relação direta com as artes performativas. Tive sempre muito mais com a música.

Com a questão da pintura, isso foram sempre [sic] coisas presentes e mais tarde quando eu tive uma grande indecisão sobre como me relacionar com a formação superior, para que área é que devia ir, eh pá, surgiu a arquitetura, do meio de uma indecisão tremenda. Acho que fiz uma espécie de escape limite. O meu pai era engenheiro civil. Não sabia mesmo para que sítio é que devia ir. O meu pai era engenheiro civil, [e] ele provavelmente quereria que eu fosse engenheiro civil. Eu tentei ser engenheiro civil, mas estava fora de questão. Eu era muito bom aluno a Matemática, a Física (nem todas as matérias da Física), eu era bom aluno. Era um extraordinário aluno a Desenho. Tive mesmo notas, eh pá, extraordinárias, a Desenho, Geometria Descritiva e Desenho e não sei quê. E como não entrei com os números com as limitações, que houve logo a seguir ao 25 de abril, nas faculdades, não entrei em Arquitetura e acabei por entrar em Belas Artes com a esperança de mais tarde transitar para a Arquitetura. Eh pá, mas as miúdas de belas artes eram muito mais giras e a cena era muito mais interessante, e eu acabei por ficar em Belas Artes e comecei a tentar. Eu era péssimo a Desenho Expressivo nesta ideia de cópia e *mimesis* do real, não era nada confiante nisso. Mas acabei por fazer todo um trajeto aí, por me dar bem por sentir que as artes eram uma zona [na qual podia trabalhar], mas foi uma coisa muito por acaso. Não foi nada assim premeditado. Não foi nada que eu tivesse pensado. Sempre pensei que iria para zonas de engenharias. A Arquitetura seria o limite já na minha tentativa de escapar às engenharias. Porque eu próprio também não me

sentia muito bem com as engenharias. Pensei em digerir a técnica, a mecânica civil, segui por aí todas as possibilidades. Lembro-me de ter tido uma ou duas experiências com óperas, com teatros, na minha juventude. A minha mãe levava-me muitas vezes a ver esse tipo de coisas. Na escola aconteceu-me também isso. Eh pá, lembro-me de ver uma peça que era o "Emílio e os Detetives" que eu fui ver com a minha mãe e depois a escola apareceu também com a proposta. E era para ir ver a peça e já não havia lugares. Fiquei todo estragadão porque eu queria ir ver a peça outra vez e eles não estavam a perceber nada. Fiz um grande filme, acabou [sic] por [eu] ir ver a peça outra vez e lembro-me que essa peça marcou-me muito.

O teatro era muito impactante para mim. Tinha um impacto físico, posso eu talvez dizer, desmesurado. Depois quando estive no colégio militar, depois fui para o colégio militar mais tarde, fiz, já no sexto ano que era o décimo ano de agora, fiz a récita. Onde participei, mas lembro-me que as fotografias que saíram, tive imensa vergonha de me ver nas fotografias. Participei imenso porque era um ano onde estava a ser muito bem classificado.

Estava a atravessar um momento de crescimento físico mesmo, de altura exponencial. Estava a ser um bocado "agiboiado", um bocado maluco da cabeça e por isso tinha tido muito boas notas, o que me permitia fazer o que eu queria. Aquilo normalmente era a soma dos 3 períodos. Se no último período tivesses boas notas, um gajo podia fulanar um bocadinho. Eu estive o terceiro período quase todo a fazer a récita do 6º ano mas sempre com lugares muito secundários. E os meus colegas sempre foram mais protagonistas do que eu, eu fiquei sempre muito para o lado. Ajudei muito,

envolvi-me muito, mas fiquei muito para o lado. Nunca me… pá, são assim as coisas que eu tenho com o teatro, mas são coisas muito rebuscadas. Eu nunca tive essa ilusão.

Mais tarde quando eu acabo a escola de Belas Artes, começo a fazer uma série de exposições. A pintura interessava-me bastante, mas ao mesmo tempo as exposições começaram rapidamente a dar--me grande frustração porque não percebia entre a intensidade do pintar, a intensidade da discussão, a intensidade do estúdio e a pintura final e a sua apresentação enquanto exposição havia um salto que eu não conseguia entender. Não conseguia preencher e por isso comecei a trabalhar muito rapidamente a partir das exposições: a dimensão de instalação, a dimensão da instalação e intervenção no espaço expositivo. Depois aquilo a que a gente chamava uma *performance*, a gente não sabia muito bem o que é que era. Depois nessa sequência passámos mesmo a fazer *performance* para galerias e para espaços não convencionais, bares e etc. Fiz uma série deles, sei lá, meia dúzia na altura. E é o Grupo de Teatro de Almada que me vê a fazer aquilo. Eu organizava e às vezes participava, mas não participava muito. Mas eles veem e convidam-me para ser encenador. E aí de repente eu dou o salto. De uma forma completamente inesperada para fazer uma instalação de teatro. Ganhei uma série de prémios logo com essa instalação e pronto. Depois daí foi uma desgraça [risos], a partir daí até agora.

BS **Durante o período de "incubação", se assim lhe podemos chamar, quais eram as tuas motivações? Sobre o que é que querias falar? O que te desafiava no mundo?**

JGM Eh pá, eu na altura quando começo a tentar pensar sobre isto, na verdade, o que me motivava era basicamente um sentimento de rebeldia, acho eu. Hoje em dia se calhar eu, não de forma tão clara porque não abrange tudo aquilo que eu sentia na altura, mas havia um misto de um espírito de aventura. Havia um misto de amor por aqueles que foram provavelmente os pioneiros de uma arte contemporânea muito importante em várias áreas: Duchamp, Buñuel, Dalí, Picasso, Picabia, Joseph Beuys ao Kantor também mas mais tarde já.

Havia todo o tipo de artistas malditos ou benditos, alguns já foram [sic] mortos há mais tempo. Que eu sempre me interessei [sic] bastante. E isso dava-me ânimo também para procurar essa própria maldição em mim. Por outro lado, de alguma maneira, também me interessava uma situação que era esta ideia do escândalo, do barulho, do protagonismo através de qualquer coisa que fosse contra. Contra qualquer coisa que era muito indefinido, mas que era contra tudo e contra todos. Contra o *establishment*, contra o poder instituído, contra os mais antigos, contra esta relação de alguma forma de haver uma espécie de geração que predominava, contra o poder, contra a falta de inteligência, falta de sensibilidade, contra a ideia de que o nosso país era um país periférico e eurodependente. Do ponto de vista artístico sempre houve uma arrogância do meu lado que achei que de alguma forma eu teria um discurso que poderia, primeiro do que tudo, antes de haver qualquer tipo de ideia programática ou ideologia ou defensor de alguma coisa, havia uma ideia de mal-estar, de traição até que eu iria acabar por combater e me opor, de alguma forma. Assim uma espécie de sentimento, acho eu, inicial. E iniciático ao mesmo tempo.

E a partir daí foram surgindo várias temáticas e várias formas de abordar, não é? Havia uma espécie de culto do ódio. Lembro-me de dizer "o ódio à palavra". A gente odiava a palavra, por isso o texto era uma coisa a abater. A situação do espaço organizado e o veludo e as coisas assim mais seguras e até condescendentes com uma certa ordem natural das coisas, era uma coisa que também não me agradava. Por isso na verdade eu pugnava por uma rebeldia um pouco cega, um pouco desbaratada, mas era um bocadinho contra os dinossauros. Lembro-me de um artigo que era contra os dinossauros do teatro português. Depois quiseram-me dar porrada e tudo e quase que andei à porrada com as pessoas do *establishment*. Porque fiz um artigo na revista do Miguel Abreu[4] em que dizia que no teatro português era preciso exterminá-los e extingui-los.

Não há uma relação com o Portugal, nem democrata nem europeu, nem tradicionalista, nem paternalista nem nada. É uma espécie de ideia, de internacionalização, do cosmopolitismo que nos animava no sentido em que Portugal era tão forte e importante porque nós eramos fortes e importantes como qualquer americano, russo, chinês, sul-africano ou o que seja. Nós não tínhamos nenhuma vontade de ser comparados por baixo. E essa questão das nacionalidades nem sequer era uma coisa que nos interessasse muito. Viajei um bocadinho, não muito, para ter noção pelo menos da Europa. Tive as viagens todas a África em criança, tenho alguma noção da realidade fora da minha aldeia. Mas uma realidade ainda assim muito limitada. Um bocadinho parola. Não era propriamente um gajo muito viajado ou com noção do mundo muito

[4] Ator, Encenador e Produtor português.

alargada. Agora na verdade em termos de ímpeto, em termos de noção de relação com o mundo nós queríamos estar de igual para igual e queríamos escrever a história a partir da nossa própria vivência, da nossa própria experiência, do nosso próprio estender de braço. Não tínhamos nenhuma inibição em afirmar algo que era as nossas contradições, os nossos medos, os nossos desejos, as nossas tesões, as nossas faltas de tesão também, os nossos receios financeiros, a nossa falta de espaço, o nosso sufoco. Tudo era metido ao barulho. Não havia limite para essa situação, ou seja, não havia uma espécie de lógica de bom comportamento associado à maneira como nós entrámos na cena artística portuguesa. Lembro-me até que nós percorríamos os corredores da ESBAL, gritávamos malucos, para assustar toda a gente, e fugíamos quando vinham os professores para nos partir a cabeça. Era a afirmação pelo grito. A nossa própria manifestação de [sic] existimos e estamos aqui. Claro que temos de pagar preços bastante altos. Porque o *establishment* sempre reagiu contra isso. Mas a ideia era essa, éramos jovens o suficiente, inconsequentes e incoerentes para poder [sic] perceber que a coisa não podia vir a ser feita pelas regras das quais eramos herdeiros. Havia que reescrever as regras.

BS **Os nomes das tuas primeiras companhias foram escolhidos exclusivamente por ti? E em caso afirmativo, há nesses nomes já uma tentativa de revolucionar a arte ou reagir ao *status quo*?**

JGM O OLHO era nome meu. O Canibalismo Cómico também era nome proposto por mim. Era sempre aceite pelos outros, havia sempre uma grande discussão. Mas eu acabava sempre por ser

o que mais me opunha e acabava por ser eu o cocriador principal, digamos assim. Mas geralmente era uma coisa partilhada. Primeiro veio o Canibalismo Cósmico na verdade. Que era um nome tirado de um texto do Dali, que me tem acompanhado ainda. Retirado dos diários do Dali, que tem a ver com esta ideia de que comer é ser comido e uma série de conotações alucinantes e paranoico críticas, como ele dizia, que vêm associadas às loucuras do Dali que a gente assumiu. E o canibalismo cósmico vinha com essa relação daí. Mais tarde nos já tínhamos um forte pendor para uma dimensão mística, holística, ao misticismo, à mitologia, muita mitologia. Mesmo que fosse de forma gratuita mesmo que as coisas não fossem tão claras como hoje são. Não eram tão fáceis de aceder. Tínhamos montes de fontes de peças, tipo "Enigma da Fonte Sã". "Os Anjos", enfim, "Quermesse Ideal". Nem todas estas são propostas por mim. "Quermesse ideal" não é uma proposta minha, as outras duas são. Que era para o Carapau Stalin que era um grupo de música. Enfim, muitas delas eram furto de discussões intermináveis e O OLHO vem de uma discussão depois mais virada para mim, porque nós tínhamos uma relação com o tal grupo que me convidou de Almada que era o GITT, Grupo de Intervenção Teatral da Trafaria, que quando nós fizemos a primeira peça que se chamava "Ele levando aos ombros em marcha sincopada ao quarto tempo" eles eram 4 ou 5. Desapareceram 2, ficaram para aí 3. No grupo fiquei eu e nós tínhamos pensado que tínhamos de deixar entrar mais gente. Entraram para aí 25 pessoas e por isso o grupo perdeu completamente a identidade que tinha. E para o grupo se manter tinha de fundar uma outra identidade. E essa identidade acaba por ser baseada num espaço

que nos foi cedido e depois retirado em Almada que era um espaço que era no Olho-de-Boi. Tem aquela história do olho de boi, em que eles cortavam a cabeça aos bois e às vacas e mandavam-nas para dentro do rio e ficavam os olhos a boiar e via-se à noite, fluorescente e não sei quê. Assustavam as pessoas. E aquele espaço passou a chamar-se Olho de Boi. Aquele espaço foi-nos cedido e depois retirado. Portanto eu propus o nome de Boi mas eu próprio achei que não era bem e propus OLHO. E ficou OLHO. Teve mais sentido na altura, quando propus aquilo. Muito depois da parte toda autoral do grupo d'O OLHO é quase toda minha. Quer dizer, pelo menos a parte principal: a temática, os temas, o *modus operandi*. Enfim, tudo isso faz parte da minha responsabilidade. Obviamente o grupo era um grupo muito fechado sobre si próprio, muito comunitário, muito familiar, com uma dimensão política ao mesmo tempo ingénua, metido numa zona altamente politizada ligada ao partido comunista. Nós também, sabendo isso, reagíamos quase de uma maneria antipolitizante e antidisciplinar porque eramos políticos, mas eramos antipolíticos, eramos antipolitização. A nossa política era um bocadinho a expressão artística. E obviamente nós, lembro-me que fazíamos várias vezes cartas e pedidos de esclarecimento ao público e não sei quê, na altura fixámos isso muito e há uma pessoa que escreve que nós que sempre [es]tivemos voltados para Almada de costas porque estávamos em Cacilhas virados de costas para Almada e ao mesmo tempo distantes a olhar para Lisboa e ao mesmo tempo como se [es]tivéssemos voltados de costas de Lisboa por estarmos em Almada. "Estávamos de costas para todo o lado", dizia o gajo. E isso sentia-se muito nas nossas peças. As peças eram uma

espécie de divagação e devaneio interior. Uma busca desse mundo interior na nossa relação com as coisas, muito próprio.

Lembro-me de ver uma pessoa que diz que muita mais [sic] tarde, numa das peças que viu nossas que era a "Disrupção" do CCB com intervenção do José Ribeiro da Fonte,[5] que permitiu fazer a peça, chamava-se "Disrupção" que hoje é um termo que está basicamente muito na moda, mas que eu de alguma maneira acabei por ir procurar no dicionário. Não foi à primeira, mas andei à procura e era este. Não sabia muito bem o que é que significava e depois o dicionário tentava explicar aquilo que a variação energética entre duas nuvens provoca, uma espécie de explosão que se traduz num raio, num som violentíssimo e não numa descarga elétrica que também tem a forma de um raio. E damos isso como motivo para a peça e essa pessoa, foi a primeira vez que ele diz que viu uma peça onde a relação com o território português tinha-se tornado muito evidente. O Carlos Porto na altura disse que eramos uma espécie de diarreia mental, do ponto de vista narrativo, do ponto de vista da relação com as coisas, nós tínhamos um total distanciamento. Uma total imersão fria, nós não andávamos à procura nem de veículos, nem algodão doce, não tínhamos narrativas, estávamos virados para outras coisas. E por isso uma espécie de micronarrativas, mas todas elas entre si não faziam uma história maior. Eram coisas muito violentas mesmo, mas baseadas nesse prossuposto de como impressionar ao máximo o telespectador e fazer acordar e despertar da sua letargia

[5] José Ribeiro da Fonte, Musicólogo, Presidente da Comissão Instaladora do Instituto Português das Artes do Espetáculo, Diretor Artístico do Teatro Nacional de São Carlos, Divulgador de Espetáculos. Morreu em 1996 aos 48 anos.

e como saltar da cadeira. Como fazê-lo vomitar, se fosse possível. E por isso a peça era assunto de grande intensidade física e relação com o público e ao mesmo tempo quando tínhamos de usar espaços convencionais caíamos do teto, pendurados nesses temas de montanhismo, sobre o público, a Lúcia parecia que caia sobre o público, parecia que se ia esmagar sobre a plateia. Invadíamos a plateia sistematicamente. Pegávamos fogo aos objetos em palco. Fomos invadidos várias vezes. O palco foi invadido várias vezes pelos espectadores. Era uma coisa que não tinha nada de *fashion*, tinha tudo de *fashion*, mas era tudo *anti fashion*.

Por isso toda a relação com os números é uma linha programática que se vai desenvolvendo, mas que ao mesmo tempo nos faz perceber ao longo do caminho que aquilo era um pedido social, ou seja, a entrada para a Europa. Havia uma necessidade de ter um corpo novo, um Portugal novo, um Portugal diferente, um Portugal europeu, um Portugal capaz com um corpo [sic] de enfrentar os desafios. E aceitámos isso como repto. Mas se calhar não é um repto que a pessoa estava à espera e se calhar algum público estava à espera. Tínhamos uma legião de fãs, mas também uma maior legião de gente que se opunha ao nosso trabalho. E isso marcou muito as linhas programáticas e os nomes foram quase sempre da minha autoria ou da minha responsabilidade sendo que muito trabalho era baseado numa relação qualquer que nós nem sabíamos muito bem o que era: o alternativo, o comunitário, o marginal, o subúrbio, o imigrante, o refugiado…. não se falava na altura em refugiado, falava-se em imigrante. Tudo isso eram temas que estavam connosco. O corpo. A ideia de queda. A ideia de falência. A ideia de perda. A ideia de frustração, tudo isso eram [sic] temas

recorrentes, repetidos. A ideia do estranho, não é? Muito freudiano. *Hunheimlich*[6] Tudo isso eram coisas com que a gente trabalhava muito e mais tarde venho a perceber que tem muito a ver com o culto dessa ideia do inconsciente. Dessa qualquer coisa perdida, que ficou para trás e que nós cultivámos de uma forma sistemática.

BS **Em conversa privada, referiste-me que a determinada altura entraste em depressão durante a direção do OLHO, podemos falar sobre isso e ver as implicações que teve na tua criação artística ou preferes apagar este registo?**

JGM Não. Esteve muito ligado a uma alteração de percurso. O percurso alterou-se não por causa da questão depressiva, mas provavelmente pela minha própria noção que o caminho era um caminho intransitável, a certa altura. Não havia mais forma de continuar. Até porque as próprias pessoas que me acompanhavam não o compreendiam. Não o percebiam e eu próprio fui-me dando conta desse distanciamento que começou a existir entre nós e de uma relação até de quase me pressionar e me obrigarem a tornar-me num, digamos, num gestor, um diretor financeiro, que eu não recusava, mas que eu não queria que fosse o primordial. Não pedi que fosse o principal do meu cargo, não é? Ou seja, os nossos êxitos financeiros levaram a que nós também tivéssemos êxitos artísticos, tínhamos também depois criado toda uma estrutura que ela própria estava a empurrar para um sítio para o qual eu depois queria ter a liberdade de mudar. E a estrutura, a minha família artística, os meus próximos, já não queriam que eu mudasse,

[6] Palavra alemã que significa tenebroso ou estranhamente familiar. De *heimlich*: oculto; secreto. N.M.

queriam que eu me mantivesse. E isso em mim criou uma sensação de horror tremenda e uma sensação de angústia mesmo. Um insuportável peso, que eu não consegui carregar e não soube gerir, acho eu, na altura. Também não sei se sabia, se teria que saber gerir. Não me apeteceu gerir, não soube gerir. Não consegui. Enfim, fui aí um verdadeiro homem sensível e ao mesmo tempo um homem inepto. Acabei por começar a criar uma tensão crescente que teve obviamente até do ponto de vista factual e simbólico, uma série de episódios muito curiosos. Que não deixam de ser interessantes porque na verdade o que aconteceu foi que nós começámos a ter imensas propostas e eu fui fazer uma proposta com a Filipa Francisco de uma coreografia para fazer de bailarino com ela numa coreografia dela. Bailarino mais ou menos, *performer*, o que seja, e quando voltei, cheguei ao OLHO e havia um festival, havia uma coisa ligada com a ZDB[7] na altura. O Festival Atlântico ou o que era, Festival dos Oceanos ou Atlântico ou uma merda assim. Já não me lembro muito bem. E havia um espetáculo no Ginjal. Eu cheguei e pedi para ir buscar uma água. Vinha todo desbragado, tinha ido ver um espetáculo. "Eh pá a água está lá atrás, não me chateies". Eu vou buscar a água. Nós conhecíamos o lugar de cor. O palco estava todo às escuras. No escuro, eles tinham tirado a escada de sítio. Desci do palco confiante que a escada estava no sítio e eles tinham tirado a escada no sítio. Eu caí no palco e basicamente bati com a cabeça. Fiquei todo marado, deixei de respirar uns segundos ali um bocado. Passei a ter uma série de ataques de pânico que provavelmente já estavam

[7] Galeria Zé dos Bois.

enraizados nessa dimensão depressiva e que eu não tinha sequer dado conta, mas que acaba tudo [sic] por se acentuar. Eu começo a ficar flipadíssimo por aquela cena toda. Fiquei com vontade de modificar O OLHO. Tinha feito uma serie de reuniões e propostas para o futuro que ficaram no limbo. Quando a estrutura vem, aquilo acentua-se. Passei a ter uma dificuldade física e emocional. Comecei a radicalizar as minhas propostas. Aquilo não foi aceite. Eu disse "Eh pá, aquilo não foi aceite, alguém que tome conta". "Se vocês não aceitam o meu caderno de encargos, o meu caderno de trabalhos, nos próximos anos então tchau, vou-me embora!". "Eh pá não podes ir embora". "Eu vou mesmo". "Então faz lá outra proposta." Outra proposta também não foi aceite novamente. "Então não há hipótese, eh pá então vou-me embora". Foi isto que levou 2 ou 3 anos a resolver-se, claro. Os últimos 9, 10, 11 meses foram mesmo muito angustiantes. Muito violentos. Eu tomava muitas drogas na altura, e enfim, fumava muitas ganzas. Parei. Quando foi essa coisa toda parei assim súbito [sic]. E isso tudo fez com que de alguma maneira todo este processo me levasse a isolar-me. De repente comecei a ficar sozinho, sozinho, sozinho, sozinho, sozinho. Com a companheira, na altura, que foi maravilhosa, a Elsa. Ajudou-me imenso nessa altura. Que também trabalhava n'O OLHO. Acabámos por sair, e eu fiquei em 2003, basicamente, fiquei completamente sozinho, tinha decidido fundar logo no final de 2002 uma companhia, que ainda hoje tenho em meu nome pessoal. Porque senti que com o tempo era isso. E comecei a trabalhar em nome próprio.

Por isso quando comecei a trabalhar em nome próprio, o primeiro espetáculo que eu fiz, o primeiro espetáculo que fiz foi como ator,

com o Carlos Pimenta. No Teatro de Sintra. A Fuga do não sei quê Pino, chinês.[8] Tinha a ver com o Tiananmen. Fizemos a cena com o Rogério Brandão, com o Pimenta e com mais não sei quem. E depois fiz uma peça minha. E nessa peça, estás a ver, a Carla Bolito não quis trabalhar. Saiu fora. E eu era para ter trabalhado com mais não sei quem porque a Carla já não podia e mudaram-se todos e fizemos com um australiano, o Anton. Era um bailarino que nem sequer era ator. E a peça era baseada nos diários de Andy Warhol. Estranhamente, eu quando comecei a trabalhar nessa peça já tinha tido esse sintoma com a cena da fuga. Eh pá, ficava muito neurótico, muito nervoso com a peça, quase que não sabia ler, quase que não sabia nada. Parece que de repente desaprendi tudo. Fiquei completamente fragilíssimo. Tinha uns ataques de nervos, uns ataques de ansiedade, uma insegurança maluca. Lembro-me que fui trabalhar para o Espaço do Tempo. Comecei a ler e a trabalhar e comecei a montar textos, e o Anton já falava bastante nessa peça. Tinha uma série de coisas coregráficas, mas já falava muito nessa peça.

A partir daí as peças começaram a ser quase todas faladas. Os autores começaram a falar pela vida, nem sei como. As peças começaram a ser faladas. Depois começámos a montar vários textos, Shakespeare, clássicos e não sei quê. Já montava anteriormente. Montei por exemplo "Don Quixote", onde quase ninguém falava. Foi para aí a última peça que fiz n' O OLHO, ou penúltima. Por isso a passagem do não texto para o texto é muito rápida. Era uma intensão que vinha já de trás. Não sabia como havia de resolver

[8] *A Fuga*, de Gao Xingjian (Prémio Nobel da Literatura, 2000). Encenação de Carlos Pimenta a convite da Chão de Oliva, 2003.

aquilo e ela começou, os textos começaram a aparecer, as pessoas começaram a falar e a partir daí comecei a ter esta aversão a estruturas muito grande em volta de mim. E tive estruturas muito mínimas, espetáculos muito mais pequenos onde havia uma outra dimensão com a relação com o palco, produção, a circulação e relação com a matéria, até teatral, se alterou [sic] profundamente. Entre 2002 e 2003 há uma alteração profunda que tem a ver com a dimensão depressiva, mas também tem a ver com uma questão que vinha de trás. Este projeto era no fundo um projeto que tinha apresentado ao OLHO. Peças mais pequenas com um encenador e um ator ou dois. Coisas muito sensatas. Coisas muito apropriadas a um tempo que eu percebi que havia aquele pântano do Guterres. Eu percebi que o que eu queria, o meu projeto, era vir para Lisboa e fazer 6 ou 7 peças que fossem pequenas e fossem quase como ações de guerrilha. Fazer o que fosse possível em todo o lado. E as peças gigantescas eram tradição n'O OLHO, podiam custar 20 ou 40 mil contos. O D. Quixote custou uma barbaridade assim. Porque a gente fazia 10 ou 12 espetáculos e aquilo morria, e na altura 12 espetáculos já era considerado uma coisa espetacular. Havia coisas que faziam menos. Eu comecei a ficar irritado com isso, eu queria fazer mais espetáculos. Eu queria fazer muitos mais espetáculos. Percebi que era reduzir e mudar o formato. A questão depressiva também está metida, mas é anterior, já tem a ver com a insatisfação do modelo artístico que já vinha d'O OLHO. Que era fazer uma coisa brutal, cenografias imensas e palco e luz e vídeo e tudo, uma coisa que pouco na altura se fazia. Nós investíamos imenso isso, surpreendendo tudo e todos e deixou de fazer sentido para mim. E comecei a investir

muito no trabalho de ator. Até aí eram muito [sic], figurantes, *performers*, não sei quê. Comecei a investir no trabalho do ator a partir de 2002, 2003.

BS **A tua revisitação de clássicos e desconstrução dos mesmos, resulta muito mais no que Nietzsche designaria como dionisíaco. Isso começa apenas com a criação da Companhia João Garcia Miguel ou sempre te atraíram as "vozes" dessa Memória? E o que te move nessas revistações?**

JGM Eu acho que faço de certa forma parte de uma tradição artística e que tem a ver com esta ideia de que as artes ainda assim são um projeto coletivo, primeiro do que tudo, e sobre isso acho [sic] que não me afasto. Acho que tenho um pendor medieval acho eu, e mais antigo até, diria, sobre essas coisas. Mas enquanto projeto coletivo, elas estão meio vestidas. Uma obrigação do individuo trabalhar também em si, dentro de si, essa exacerbação, essa superação de si próprio para depois oferecer ao coletivo como um êxtase, como um encantamento, como uma ideia de encontro. Gosto imenso desta ideia de encontro. Uma ideia de que a partir das tuas capacidades, de tu te superares e elevares, depois o encontro com as outras pessoas é um encontro entre irmãos, entre iguais. Mas encontro na superação, na excelência, no encantamento. Nesta ideia de que de alguma maneira tu procuras uma visão singular e ao mesmo tempo coletiva. Sempre em função de um coletivo. Para lançar mundos, conjugar mundos entre si.

Quando falo de mundos, falo do mundo visível e do invisível. Coisas que, de alguma maneira, te afetam, e tu nem tens uma perceção dos 5 sentidos dela. Não tens uma perceção normal, mais elementar

dessa capacidade de influência que as coisas têm em ti, e por isso, de alguma maneira, sempre procurei no teatro aquilo que é excecional, aquilo que é fora da regra, ou seja, neste sentido em que o teatro nem é cinema, nem é artes plásticas, nem é internet, nem é literatura, nem é pintura, nem é escultura, nem é outra coisa qualquer. O Teatro interessa-me pela sua excecionalidade. Estou nesta palavra. Aquilo que é excecional no teatro. Como me interessa na pintura, aquilo que é excecional na pintura. Eu gosto desta antidisciplinaridade. Exatamente porque ela é fundada em disciplinas. Ou seja, temos as colunas, mas depois a gente pode montar o telhado que quisermos. E essa questão interessa-me bastante. Porque o teatro é um sítio aonde [sic] o estar junto, o encontrar o outro, o ter uma decisão de ir a um sítio aonde está uma, duas três horas, fechado com outras pessoas em par, é para mim aquilo que faz o teatro de excecional, percebes? O cinema tem uma coisa parecida, mas não é bem a mesma coisa. Porque não estão pessoas do outro lado, são processos fotoquímicos. Tem semelhanças do ponto de vista do dispositivo, mas não é bem a mesma coisa. Por isso aquilo que é improvável, irregular, inconstante, imponderável incontrolável, inesperado, insuspeitado, estranho, fora da regra, fora do real, é tudo o que me interessa no teatro. Tudo o resto são coisas que eu acho interessantes e importantes, mas são subsidiárias destes valores, não é? E isso faz com que na verdade quando comecei a trabalhar, os textos são [sic] tanto mais importantes quanto mais eles de alguma forma afetarem o meu sistema psíquico ou físico. O meu corpo e a minha psique. Neste sentido em que a psique é um sítio com mundo. A minha psique é feita no confronto com as outras psiques. Existe

um lado qualquer que nos molda uns aos outros. E por isso esse lado interessa-me bastante.

Óbvio que me interessou também gradualmente ir buscar textos clássicos porque acho que os textos clássicos são eles próprios presenças do passado. Eles portam neles ritmos que se perpetuaram, momentos magníficos, que se perpetuaram no tempo. Por isso na verdade eles têm um alcance. Têm um mistério, têm um segredo contido neles que interessa particularmente. Não pelo mistério que é em si mas pelo facto desse mistério se ter perpetuado. E por isso é como se tivesse uma temática, um texto, uma forma, um autor, um ator, um herói que se perpetua no tempo. Por isso, ele na verdade, a capacidade de utilizá-lo significa que ele tem uma abrangência muito alargada, muito extensa. E isso interessa-me bastante. Que essa possibilidade da abrangência daquilo que tu dizes e fazes e vês e escutas e, de alguma maneira, performativas [sic] em palco tenha uma extensão temporal física que não é semelhante, por exemplo, à estratégia do triângulo amoroso.

O triângulo amoroso é uma coisa que é um triângulo e é amoroso, mas que é circunscrito. Não tem muita extensão. O drama psicológico também tem essa questão de uma extensão muito curta. Não é que não ache que há autores contemporâneos que escrevem obras que ficarão clássicas no tempo mas acho é muito difícil tu perceberes nos autores contemporâneos, que a voz deles é uma voz que não está muto próxima da sociologia ou do jornalismo ou do encontro imediato ou da afetação do entretenimento ou da festa, que eu prezo imenso. A ideia da festa instantânea e momentânea. E por isso [de] alguns autores até gosto, mas muitos autores que pareceram o máximo durante um tempo, passados cinco

ou dez anos, eles desaparecem quase sistematicamente. Por isso nem sequer me dou ao trabalho de tentar adivinhar se este autor será melhor [do que aquele].

Fui-me aproximando dos clássicos por uma questão quase natural. Pura paixão, puro prazer, por identificação. Como as aventuras do *Hamlet*, do *Don Quixote*, do *Édipo*, da *Yerma*. Apesar de eu ter 50 e tal anos e saber pouco, o Lorca interessa-me bastante. É qualquer coisa interessante, eventualmente haverá autores mais próximos que também têm coisas parecidas e fui buscando textos que eu acho que têm uma raiz na palavra, uma raiz no tempo que me dá arrepios. Eu cada vez mais confio numa coisa que tento explicar aos atores, que é porquê que há os que têm [interesse] e os que não têm, é difícil e cada um deve ler à maneira de cada, que é diferente da minha. Eu, ainda agora, esta peça que vou fazer com os miúdos, temos [sic] discutido imenso isso que é: "mas como é que eu sei que estão a fazer bem?" Eu disse "Eh pá, foda-se, ou sabes ou não sabes!". Eu, quando estou a ver, eu sei ou não sei e isso tem a ver com um processo intuitivo qualquer, uma glândula qualquer, um órgão qualquer que eu não sei explicar onde é que ele está mas que eu sinto aqui atrás no pescoço, sinto que toda a coisa vem aqui ao cóccix e não sei quê e eu sinto. Às vezes nem é muito intenso, mas eu sinto que está lá, e nem é pelos olhares, pelos olhos que vêm o mundo, é com os olhos que o corpo tem que eu consigo dizer se está a funcionar ou não está a funcionar. É intuitivo. Eu, quando leio um texto, é a mesma coisa. Eu estou a ler um texto e digo "foda-se eu consigo fazer isto e isto é espetacular e eu tenho uma solução". E não sei qual é a solução, mas eu sei que tenho solução para aquele texto. Às vezes esbandalho.

Ando às voltas com aquilo e sei que nem sempre é fácil quanto isso. Não tem a ver com processo racional, contabilizar cenas ou fazer desenhos previamente. É uma espécie de iluminaçãozinha qualquer interior que me diz que este texto permite-me fazer as coisas. E a mesma coisa procuro no teatro. Eu procuro que o teatro que faço acenda esse semáforo, essa centelha, essa luz, essa vela, não sei como hei de dizer, esse *led* interior. Esse *led*, se quisermos ser mais tecnológicos, mais modernos, que me faz vibrar e perceber as minhas sombras e as minhas luzes. A minha relação com o sol e com a sombra, que de alguma forma os textos têm, e o teatro que eu faço [e] procuro.

Os clássicos normalmente, e aqui não estou a ser provocador nem nada, vou tentar mesmo ser sereno, há sempre uma dose de provocação em mim mesmo, os clássicos também são uma forma de provocação pelo mundo onde a gente vive hoje em dia, que é quase uma espécie, de como é que um *enfant terrible* faz tantos clássicos e não sei quê, como é que um radical do teatro faz coisas tão conservadoras. Mas há um lado em mim que se calhar até se tornou altamente conservador pela necessidade de radicalizar. O radicalismo está muito próximo de algum conservadorismo, pelo menos eu assim o sinto, por isso se calhar são essas razões, mas haverá outras ainda.

BS **Em *Yerma*, *Los Negros e os Deuses do Norte* e, por último, *A Vida é Sonho*, encontro, de modo desambiguo, um uso do corpo manifestamente violento por ser inquietante, apesar de belo. É "visceral". É profundamente político. Queres falar sobre isso?**

JGM Eh pá, não sei exatamente. Esse é o tipo de questão que provavelmente posso tentar racionalizar, um pouco mais sobre ela [sic] mas que me é difícil, na verdade, acho eu, dar uma explicação assim tão racional quanto isso. Óbvio que eu tenho encontrado soluções e respostas *a posteriori*. A própria relação do inconsciente enquanto zona de comunicação ou zona comunicante interessa-me particularmente e aí acho que essa relação está muito associada ao domínio do corpo. Hoje em dia até acho que a questão do corpo, ele próprio em si, tem muito a ver com uma dimensão do feminino. Neste sentido em que o corpo está associado à mãe terra, à matéria do qual tu és feito, [mas quando] é o poder divino celeste, está mais ligado ao pai e por isso há aqui uma relação entre o inconsciente e o género feminino. Um certo erotismo talvez também. Que tem a ver contigo, com o que estás a estudar, mas que tem a ver com esta ideia de que o próprio corpo é sempre algo que comunica para além dos 5 sentidos. Uma das coisas que eu tenho sublinhada e guardada é que muitas das vezes as pessoas, e algumas pessoas mais próximas, dizem-me "os teus espetáculos são uma coisa estranha e incomodativa porque tenho ataques de sufoco, não consigo respirar, nem sequer consigo perceber, tenho de me controlar ou tenho dores nos joelhos quando vejo os atores a fazer aquilo, [nos] cotovelos [também] e saio daqui todo cheio de dores". Estou a falar da relação física dos espectadores com os espetáculos e isso interessa-me bastante neste sentido de perceber na comunicação que têm com o seu próprio corpo e os espetáculos são de alguma maneira instigadores, são agentes políticos de alguma forma do contra regime que os obriga a mexer em zonas do corpo que para eles são, digamos, intocáveis, não diria

sagradas mas são inacessíveis. Eles não gostam de mexer. Esse lado interessa-me particularmente. O corpo como uma matéria que comunica. Como a ideia de que a eletricidade passa pelos fios de cobre, alguns fios especiais, o meu teatro passa através da matéria corpo, ou seja, gosto de pensar que isso seria uma coisa interessante. Mas sei que é uma cena de uma certa dimensão provocadora, erótica, erógena, sensual que eu nem sequer prezo muito, apesar de teres sido uma das pessoas que mais me tem feito pensar nisso.

A própria Eugénia Vasques disse numa altura que eu tinha posto uma atriz toda nua. Toda nua não, mostrava as mamas. Porque queria ver as mamas dela. Eu disse "'tás maluca, foi ela que disse que se quis [sic] despir". "Foi o Miguel Moreira que disse isso". Não tenho nada dessa cena. Mas não deixo de perceber que tenho um enorme erotismo na relação com os corpos. Não posso negar isso, mas não é uma coisa que eu quero dizer. O Miguel Borges dizia "eh pá eu queria fazer teatro porque o que eu queria era foder" e "por isso agora que já não me apetece foder já não me apetece fazer teatro, já estou todo fodido". E dou-lhe razão. Um gajo tem sempre essa relação muito sexual com as peças de teatro. E temos mantido, se bem que isso foi quase um fundo de segunda respiração. Não o objetivo em si mas ele está lá permanentemente e nós não fizemos nada, nunca, para o esconder.

Por outro lado, a dimensão física também me interessa. E aí talvez numa questão mais racional, que é esta ideia de perceber que é teatro. Não é possível. O corpo é o elemento do qual tu não podes abdicar no teatro. Podes fazer a voz, mas mesmo a voz é uma dimensão altamente física sem a qual tu não consegues [fazer nada], na

minha perspetiva as dimensões vocais são altamente físicas. Eu tento explicar isso aos atores. Trabalho isso com os atores, que a postura física é o canal, o ângulo da coluna, a abertura da garganta, a relação dos pulmões, a forma como está a postura, os pés no chão. Tudo isso são coisas altamente físicas que eu trabalho ao mínimo detalhe. A um detalhe mesmo que espero um dia cada vez mais vir a escrever sobre isso. Porque isto é verdadeiramente um processo técnico que tenho vindo a fazer. Hoje em dia um processo com o corpo que é relativamente recente, para terminar esta ideia que é, eu tenho uma extrema paixão pela música, mas não pela música no sentido das melodias musicais, mas da salubridade da matéria musical, da harmonia musical, das melodias e das harmonias musicais. E eu acho que os corpos que eu trabalho, hoje em dia são a musicalização do corpo, neste sentido em que existe nessa musicalização entre o ator e o espectador, uma possibilidade de sintonias que cria e permite a passagem de harmonias energéticas, físicas, sonoras, claramente a sonoridade é o que me interessa. Que provoca ressonâncias e sonoridades dentro do corpo do espectador [por]que eu cada vez mais acho que o movimento é, ele, pura matéria sonora. Na relação com o espaço, na relação com o som. E é a partir daí que o movimento me interessa muito. Por isso muitas das vezes eu trabalho a respiração dos atores.

A Sara, por exemplo, tem uma respiração que foi altamente trabalhada, altamente trabalhada, nos anos todos. Há um ator que aqui faz a mesma coisa e eu sempre a foder-lhe a cabeça. “Não respires, não faças essa respiração, essa respiração é horrorosa, isso provoca um tipo de dissonâncias sonoras que eu não quero”. E tenho vindo a perceber que a respiração, o corpo em movimento pelo espaço,

provoca uma música, uma melodia, que cria uma sintonia ou dessintonia com o espectador que me interessa particularmente.

BS **Nos teus espetáculos, ocorrem-me também as questões do lugar do sexo e da sexualidade, na sociedade. O erotismo, como já referiste, está sempre subjacente ao trabalho do encenador e do ator. Mas, no espectador? Também está presente essa pulsão erótica? Consideras que há uma motivação erótica no ato de "ir ao teatro"?**

JGM Sim, não acho que isso seja assumido. Acho que a maior parte dos espectadores hoje em dia e já há longos anos, recusam isso. Quer dizer, não assumem isso como uma parte integrante da sua ação de ir ver. Mas é óbvio, para mim, que o espectador de teatro, ele próprio se calhar não tanto assim porque o teatro é muito inibidor e provoca, mexe em muitos tabus, mexe numa dimensão muto violenta sobre a questão da sexualidade, mas de alguma maneira o trabalho da sexualidade do espectador é muitíssimo reprimida ou que é uma espécie de défice de liberdade e de défice de regime político muito atento. Quer dizer, esta própria ideia de nós baixarmos a luz e isolarmos o espectador, tudo isso é uma afirmação muito forte da dimensão política das coisas, mas também a própria relação com uma dimensão inconfessável, até diria que é esta ideia de que o teatro hoje em dia tenha uma dimensão muito mais sexualizada. Ele próprio é também banido, é dificultado e é rejeitado. E não estamos a falar de uma sexualidade latente, mais pornográfica, mais obscena da coisa, falamos de uma sexualidade até com alguma latência ou com alguma subtileza. Não tão exposta diretamente. Ele [o sexo] é bastante contestado. Ou pelo

menos não querido ou não desejado. Contrariamente ao que já se assistiu em alguns anos onde havia essa pugna muito maior. Hoje em dia estamos num processo em que novas gerações falam por exemplo da questão do amor e é um tema que esta muito corrente para eles e a dimensão da sexualidade é quase como se não existisse. Eles falam do amor em que a dimensão da sexualidade é quase um vidro. Uma espécie de montra. Uma espécie de zona intocável ou assética, estás a ver? E há uma perceção clara que a dimensão amor [enquanto] sentimento, emotiva, afetiva, está em crise brutal. Mas depois a crise não se radica na relação físico corporal sexual [sic]. Essa então já está noutro século. Já passou para séculos atrás, ou o que seja. Por isso a dimensão erótica ou afirmativa do espectador está lá, sendo que ela tende a ser basicamente ocultada ou então tenta ter uma dimensão de alguma forma superficial brejeira, brincalhona, de entretenimento, que também existe e que também é muito presente hoje em dia. Estamos a falar do humor, da piada anedótica. De uma certa piada com palavrões ou com obscenidade. Que esse tipo de sexualidade é desejada, é partilhada em público, mas essa é quase como se ficasse ali numa zona mais confortável. Irónico-confortável, digamos assim. O erotismo é mais profundo, mais provocador, mais intenso. Por exemplo, eu tenho perguntado aos meus alunos se conhecem o Luís Buñuel. [Ele]desapareceu. Porque é que desapareceu? Porque o erotismo todo dele é não compreendido hoje. Não aceite. Não tem ligação com as pessoas. Como o Arrabal, como todos esses. Isso leva a pensar que o espectador tem esse erotismo, tem essa situação. O que vem aos nossos espetáculos, acho eu, está bastante clarificado. Nem sempre gosta, nem todos

gostam. Mas já sabem ao que, mais ou menos, vêm. Também não fazemos disso uma espécie de afirmação bandeira, sendo que nos está na respiração. Está-nos na natureza. Acho eu.

BS **Como é que a política, tal como o Poder, está presente no teatro?**

JGM Transforma-se num ato político tanto maior, quanto maior ele for um ato poético, percebes? Porque a poesia e a política estão lado a lado. A dimensão da disrupção do corte do sentido, a procura do novo sentido das coisas é sempre um ato poético. Seja feito aonde for, o teatro quanto mais poético ele for, quanto mais procurar outros sentidos, quanto mais procurar virar o mundo ao avesso, a realidade ao contrário ou procurar outros sentidos para os sentidos que nos sustentam, ele está à procura de uma dimensão poética, e quanto maior for essa dimensão poética, quanto mais arrojada ela for sustentada numa pesquisa permanente, quotidiana, inquiridora, inquietante, mais política ela é. Não é política no sentido programático, no termo de assembleia, de fazer tribuna. Eu acho que esse sentido político a mim interessa-me relativamente pouco. Interessa-me para outros sítios que não o palco. No palco interessa-me a exacerbação do poético, como sentido político. Porque eu acho que quanto mais as pessoas tiverem capacidade de perceberem os múltiplos sentidos de cada coisa, se for uma respiração própria delas, mais a questão política se torna omnipresente.

BS **O que gostavas que nunca mudasse no mundo?**

JGM Pá, uma das coisas que eu gostava que nunca mudasse era provavelmente esse sentido de podermos dizer, como diz o Jim

Morrison que "não há perdão eterno para perdermos o nascer do sol", ou as madrugadas, ou perdermos esse sentido profundo de nós nos perdermos nas coisas, perdermo-nos apaixonadamente nas coisas, ficarmos a noite inteira sem dormir para ver nascer o sol ou porque ficámos a conversar com alguém. Interessa porque sofremos com os outros e porque de alguma forma conseguimos partilhar o que temos com os outros sem estarmos a pensar que a nossa segurança é mais importante do que a segurança do mundo em geral, não é? Acho que esse sentimento de uma certa ingenuidade, de uma certa inocência, era [sic] o que eu acho que não se deve perder no mundo nunca. Acho que devemos manter-nos o mais possível inocentes, ingénuos, um bocado estúpidos, estás a ver? E um bocado capazes de dizer e fazer algumas parvoíces a vida toda, até ao fim, de sermos menos sérios e menos carentes de uma segurança, que também não existe. E essa ideia, eu gostava que não se perdesse. Esse sentimento que não há perdão para perdermos a ingenuidade, e o espanto e a necessidade de espanto e necessidade de beleza em cada instante da nossa vida.

BS **E o que farias com que terminasse já amanhã?**

JGM No mundo? Isso é muito complicado. Eu gosto da própria luta, que as coisas dão, percebes? O que faria com que acabasse já amanhã? Eh pá, não sei. A cobardia. Mas eu acho que a cobardia é precisa para tu teres coragem. A hipocrisia, mas a hipocrisia é precisa para seres verdadeiro, verdadeiro. Por isso eu acho que não fazia nada acabar amanhã, estás a ver? Eu acho que talvez, se pudesse de alguma maneira, gostava que houvesse se calhar uma catástrofe natural tão grande, um cometa ou uma coisa qualquer

que batesse na terra, que nós tivéssemos que de repente acordarmos e juntarmo-nos outra vez para perceber o que é que acontece. Um fator tão violento entre todos que nos tirasse deste lado mais sério das coisas e nos obrigasse a interromper tudo o que estamos a fazer para reconstruirmos de alguma maneira a nossa perceção do mundo e da sociedade.

Acho que se eu pudesse lançava um cometa contra o planeta, de forma a que isto abanasse um bocado e a gente tivesse todos [sic] de [nos] juntarmos à fogueira ou num sítio qualquer e resolver o problema. Eu acho que está a ficar desagradável. O mundo, de uma forma geral, esta a ficar muito desagradável para muitas pessoas. Parece-me que talvez um grande abanão, pudesse de alguma forma, temporariamente, juntar-nos todos de alguma forma. Acho que talvez um dilúvio ou uma merda qualquer. Um *tsunami* ou um tremor de terra grandalhão. Podia talvez, mesmo causando algumas vítimas que seria a parte mais desagradável nisso e entre as quais até podia estar eu, mas podia talvez os outros todos juntarmo-nos [sic] e partir um bocadinho desta estrutura social que se está a montar no planeta e que é uma estrutura altamente injusta perante cada vez mais gente. Mas não sei se isso resolveria, não sei. Acho que isso é apenas uma espécie de sonho infantil, um pouco pateta, acho eu.

BS **O que fazes para passar o tempo?**

JGM Faço teatro, faço projetos para fazer teatro e pinto e tento estar um bocadinho com a minha família, basicamente. Mas se estiver a fazer arte ou teatro ou o que seja, é o que mais me anima. Gosto de passar o tempo a fazer coisas sempre. Ou dormir ou a fazer coisas. Ya, e a ver o pôr-do-sol.

É assim o olhar de João Garcia Miguel, sobre o mundo, e que o direciona para o modo como o expressa. Fala do tema com tal paixão que ficamos a ouvi-lo com enorme prazer.

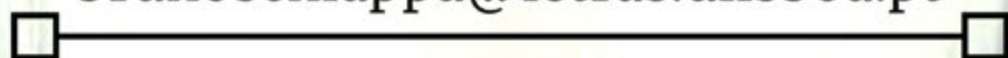
Em criança, teve malária quando vivia em Luanda. Tal como acontece com vários autores, isso marcou-o profundamente. Deu-lhe a noção de que não é imortal. Este conjunto de experiências no curso da vida conduziu-o ao que o torna singular. Imbricado com o homem irreverente, disruptivo, com uma visão cruel do mundo e do poder instaurado, existe um homem cândido, sofrido, amável e dotado de uma sensibilidade extrema que o conduz a uma busca do belo como purga. Um homem que, enquanto criador de espetáculos, nos faz sair da nossa "zona de conforto" e enquanto pintor usa o abstracionismo mas, nos escritos íntimos, revela fragilidade e necessidade de proteção dos seus sentimentos e emoções. Percebemos que tem consciência da dimensão erótica e sensual da Arte, apesar de frisar que essa não é a força motriz das suas criações. Talvez, por todas estas características, nos sintamos tão identificados com os seus espetáculos.

Como queria verificar na prática como se traduziam as suas questões e preocupações em matéria artística, desafiei-o para dirigir uma oficina para *performers*.

Uma Oficina Mestiçada e a Transi-ficação do Corpo

3.

O CORPO E O INCONSCIENTE
(textos de Helberto Helder)

De 17 a 21 de setembro – das 10h às 14h
Inscrições até 25 de agosto para:
brunoschiappa@letras.ulisboa.pt

Preço:
Normal – 130€ /
Cooperadores
GDA – 30 €

Local: Ginásio
Inatel Mouraria
(ao Martim
Moniz)

Cartaz Oficina O Corpo e o Inconsciente © Bruno Schiappa

Investigar é entrar nas relações dos processos em curso no mundo, e observar a sua evolução a partir do interior.

Tim Ingold[9] *in Lecture*, (Un)Safe Conversations, CET, via ZOOM, 13 de outubro de 2020

A curiosidade que tinha em conhecer a metodologia do João era menor do que a de conhecer as modalidades do seu trabalho criativo e as influências no mesmo. Conforme o cronograma que tinha desenhado, organizei uma oficina para *performers* dirigida por ele.

Depois de uma divulgação correta e cuidada, chegou o dia em que iria começar a observar de perto a matéria que ele utiliza. Tratava-se de uma das primeiras etapas desta investigação e eu tinha traçado objetivos artísticos e científicos para aquela experiência. Artísticos, porque os participantes procuravam uma formação num modelo que tinham em mente, uma vez que também eram conhecedores do trabalho do João, isto para além de eu ter criado expectativas sobre o resultado performativo nos corpos desses mesmos participantes, e científicos porque tinha como objetivo rever conceitos, encontrar fórmulas e concluir sobre a consciência do uso do erotismo e das sexualidades nos seus

[9] Antropólogo Britânico que Preside ao Departamento de Antropologia Social da Universidade de Aberdeen.

conteúdos e treino dos *performers*, ou se essas áreas do funcionamento do corpo e da mente não lhe ocorriam de modo lúcido. Eu iria observar. Seria *voyeur* da exibição dos corpos por parte dos participantes e do próprio João Garcia Miguel.

Nessa altura eu já tinha definido e defendido que, para abordar a relação *performer*/espectador neste contexto, teria que regressar ao significado primeiro e primário dos conceitos de voyeurismo e exibicionismo, que estão na origem desta investigação, libertando-os da carga de perversão que ganharam com a evolução dos termos para o contexto de práticas sexuais.

O primeiro, de raiz francesa (*voyeur*), que significa "aquele que vê" e, ao ganhar o sufixo português "ismo", é direcionado para a prática de ver; e o segundo que significa mostrar ou, no caso desta oficina, permitir que seja visto.

Não foi pacífico instaurar este regresso aos significados primeiros e primários destes conceitos no seio artístico.

Enquanto alguns reconheciam de imediato a especificidade do seu uso neste contexto, outros resistiam à ideia como se fosse um insulto às suas relações com a Arte e o Corpo e, outros ainda, consideravam que não havia qualquer indício dessa natureza associável às práticas artísticas.

Só quando, em outubro de 2019, iniciei o Ciclo de Conferências previsto no cronograma da investigação, é que consegui apaziguar os preconceitos existentes.

Mas voltando à oficina dirigida por Garcia Miguel, a perspetiva isenta de moralismos e associações a outros contextos, destes conceitos, iria permitir que todo o processo fosse um laboratório, tal como eu o tinha pensado.

O João Garcia Miguel deu à oficina o título de *O Corpo e o Inconsciente*. Eu consegui as datas de 17 a 21 de setembro de 2018, das 10h às 14h, no Ginásio Inatel Mouraria – um espaço maravilhoso, no coração de Lisboa, desconhecido pela maioria da população –, e um apoio financeiro, da GDA,[10] que foi conseguido durante o mês de agosto, para os participantes cooperadores terem uma redução substancial na propina.

Tinha pedido ao João um texto que descrevesse o que iria ser trabalhado naquelas sessões. O que ele me enviou foi mais interessante, uma vez que, para além de descrever o programa, fez uma abordagem ao mesmo da qual resulta um texto poético.

> "O nosso corpo é um processo de atualização permanente até que um dia se extingue e com ele se vai o som (os ruídos) e as imagens que o existir causa. Extingue-se não apenas a imagem do corpo físico como, também, os seus tempos e ritmos corporais. Esta consciência de que somos um permanente trânsito — tanto interiormente como na relação com o exterior — liga o corpo com o futuro a partir do presente e o futuro com o passado.

[10] Gestão dos Direitos dos Artistas. Gere os direitos conexos, de imagem e de cópia privada, distribuindo os valores apurados e cobrados pelos artistas intérpretes.

O corpo vive no meio destes entretempos, destes dois tempos que o transportam para dentro de um estado criativo quando se toma consciência deles. Estar em permanência nesse estado criador é um imperativo natural do corpo. Como se pode trazer esse estado criativo em permanência para um ator? Como fazer este tipo de processo criador tornar-se um sistema de ação e fazer parte de cada gesto, de cada som do corpo do artista? A criação ou estudo desse padrão onírico — estar num estado de sonho e ou visões vigilantes em permanência — é fundamental para o corpo do artista. Esse estado é uma abertura para um lugar de acesso a imagens de si e de mundos que o colocam mais próximo do seu inconsciente.

A partir da abertura desse espaço de visões e de comunicação com o espectador, iluminam-se os corpos numa excitação de espíritos encenadores. É como se ambos, ator e espectador, se tornassem observadores participantes de uma "visão surda" encenada por ambos. O trabalho dos artistas, no nosso entender, é feito desse perceber que o corpo que os transporta é um órgão do inaudito, como lhe chama Hugo Ball.[11] Esta expressão é adequada à utilização do corpo em busca de uma voz criadora, desse estado de relação com a conceção de uma cosmogonia individual. Propomos desenvolver essas cosmogonias individuais a partir do som e das imagens arquetípicas como matérias de base.

Nesse sentido busco em cada corpo de ator aquilo que, à falta de melhor termo, defino como uma musicalização do existir. É como se o

[11] Poeta, escritor e filósofo alemão, um dos dadaístas de maior impacto. Escreveu o *Manifesto Dadaísta*.

corpo abandonasse a sua condição de instrumento e se tornasse presença de uma vibração ou energia que flui. Se tornasse uma música surda que se escuta sem se ouvir. Este inaudito é tornado audível e visível. E talvez se possa dizer, transformador do corpo num órgão sensível que lhe permite, e a quem com ele contacta, ouvir e "ver" o inaudito, mas também a si mesmo, como quem ouve e vê o que sente. Escuta, vê as imagens interiores e exteriores moldadas nas fibras da carne. Este invocar do corpo do artista, como uma abertura, ou criação, para o escutar do seu corpo e do mundo, é uma qualidade que impõe a existência de um território comum.

Esta encenação do mundo é um abrir-se à pertença de, ou pelo menos, a tornar-se acessível por instantes ao indiferenciado. À passagem do caos ao cosmos. É sobre este labirinto de conceitos que proponho trabalhar os corpos e os anseios dos atores que se candidatarem à formação O Corpo e o Inconsciente." [12]

Através deste texto, percebi que João Garcia Miguel funciona como um "compositor" e maestro do corpo, no sentido musical do termo, e que a oficina teria, também, um interesse socio antropológico.

O primeiro dia foi mais ou menos semelhante às oficinas que organizei anteriormente, dirigidas por pessoas com bastante crédito em alguns dos meios das artes performativas, e que atraíram sempre muitos participantes. Neste caso, ao limite inicial de vinte, juntaram-se mais cinco *performers*.

[12] Texto enviado para o meu email, em julho de 2018, por JGM.

O João Garcia Miguel chegou antes dos participantes e da sua figura imponente emanava simpatia mas também rigor, enquanto falava com aqueles. Queria ouvir o que cada um tinha para contar sobre si. Sentad@s tod@s numa cadeira das que estavam em disposição circular, a exposição pessoal seguiu uma direção no sentido dos ponteiros do relógio. Após esta introdução dos vários elementos do grupo, começou o trabalho prático que implicava a perceção do espaço, da luz, da textura do chão, da respiração, dos músculos e, por fim, a dualidade Céu e Terra.

Até aí eu ainda estava a tentar perceber o que poderia encontrar ali de inovador ou renovador. Comecei por ter a perceção do corpo do João e do modo como se movia naquele contexto. Pela primeira vez percebi a extrema sensualidade com que percorre o espaço enquanto observa ou dirige os participantes na execução dos exercícios pedidos.

Defino como sensualidade, o equilíbrio de todos os sentidos, ou seja, quando alguém está na perfeita condição do uso dos mesmos, quando nenhum deles falha ou está afetado por condições agrestes, isso reflete-se no modo como a pessoa funciona e se move no espaço físico.

Tal condição afeta quem observa porque o ser humano é um ser afetivo, o que significa, basicamente, que é afetado por tudo o que o rodeia, incluindo o que o cinema designa como 4D – o comportamento.

Esta primeira observação constituiu o ponto de partida para a minha investigação empírica durante a oficina.

Conforme os participantes iam passando de um estado consciente do "aqui e agora", para um estado de total entrega à criatividade que surgia dos temas pedidos para cada exercício, eu ia confirmando que o corpo absorto, aqui no sentido de êxtase (fora de si, com os deuses), era tanto mais erótico quando maior era a intensidade desse mesmo estado. Por erótico, refiro-me às pulsões, impulsos e ritmos associados ao desejo e à sensualidade que operam no comportamento físico e que têm impacto na reação de quem observa. Mas também me refiro ao comportamento liberto de represálias, comportamento físico que age e interage com o espaço e com os elementos – ar, fogo, água, terra. Estava formulada a equação da qual partiria: se os corpos, num espaço de pesquisa e laboratório, se libertam da ditadura da mente e se comportam de modo não convencionado, experienciando um estado animal de instinto, e se, quem dirige essa pesquisa e laboratório, é, também essa pessoa, afetada pela sua sensualidade e a dos outros corpos, significará isso que há consciência, por parte de cada um, dessa energia e força motriz do processo?

Os restantes dias foram de uma dinâmica de grupo que permitia a cada um, agir de modo isolado mas sentindo a interação dos outros. Cada participante recebia as indicações de acordo com o seu referencial e trabalhava de modo individual mas, os ritmos, os afetos, os olhares, a perceção periférica, instauravam uma energia coletiva, resultavam num todo maior do que a soma dos participantes.

O João Garcia Miguel designava como "guardiões", os criadores e artistas que o influenciavam em cada dia, exercício ou direção.

Grupo dos participantes num exercício influenciado pelos rituais xamânicos © Bruno Schiappa

Vários tópicos me levaram a "mergulhar" no mundo do João Garcia Miguel: a relação com a música; com os animais; com as ideias; religião; xamanismo; exercícios adaptados a partir de experiências que teve ao longo da vida. Tudo o que ele ia dizendo em cada um dos dias, levava-me mais longe. A questionar, a tentar refutar sem o conseguir fazer diretamente porque o meu objetivo era conhecer o homem dentro do criador artístico. Mas uma certeza eu já tinha. Estava perante uma oficina mestiçada por várias culturas, princípios, realidades, que misturava treinos do ator já clássicos, com experimentalismo e importação de exercícios rituais (ritos).

As suas premissas e inferições conduziam-me a questões que, percebi depois, se assemelhavam às que os seus espetáculos provocavam em mim. Anotei os seguintes pensamentos soltos que me assaltaram durante os cinco dias em que esteve em causa o corpo e o inconsciente, e que servirão de matéria para o próximo livro. Transcrevo-os aqui sem ligações. Tão sinápticos como iam surgindo. Nas páginas seguintes ficarão claras (espero), através do programa revisitado e redigido *a posteriori*, as origens de tais pensamentos. Foram eles:

Fome, ânsia do criador *versus* o corpo no espaço. Saciação em fantasia. Fantasia saciada mas não consumada. Deus, deuses, obscuridade, sexo. Fantasia o que é? Sons, gemidos, vocalizos e relação com o ato sexual. O ato sexual sendo a dois ou mais parceir@s será uma experiência conjunta? A divinização é o processo através do qual se enobrece/enaltece/torna belo o que é egoísta, mesquinho, punidor, castrador? O ato sexual resulta sempre em imposição de uma das partes ou alternadamente pelas partes? Subterrâneos-filtragem-sublimação:

Teresa Faria, Joana Timbal, Adriana Moniz, Fátima Ferreira, Telmo Mendes, Diogo Bach, Cristina Figueiredo, João Pedro Mamede © Bruno Schiappa

Telmo Mendes © Bruno Schiappa

tornar belo o feio e o hediondo. Os deuses. Estar perto dos deuses. Êxtase. Transe. Trance. Rito. Ritual. Pensamentos selvagens. Valorizar as vozes. Deus. Terra. Dividir para reinar. Vários em vez de um. O líder. Quem, como, quando, porquê. Todos seguem e aceitam. A atração do próprio por zonas do texto de outrem. Outra autoria. Assinatura sexual. Será a sexualidade totalmente individual? Há algum desejo mimético residual? A sexualidade isola? Será o elemento mais isolador e solitário? Único de cada indivíduo? Eu e a minha sexualidade não somos classificáveis? Respiração "à cão". Posição sexual "à canzana". Corpo reage em êxtase. Rejubilação através da respiração. Rejubilação através do orgasmo.

Estes pensamentos soltos conduziram-me à necessidade de encontrar um conceito para o resultado, no corpo, dos exercícios executados. Transe surgiu como raiz, mas tinha que encontrar outras relações que não as que este estado tem com a hipnose e com a meditação. Teria que juntar o género musical *trance* que é um estado também de saída do estado consciente, mas que, através da música desse género específico, conduz a movimentos frenéticos, exóticos, numa espiral de ritmos e combustão.

Existe também esse resultado nos corpos durante os rituais de sacrifício, ao som de tambores, e mesmo nos que, não pressupondo um sacrifício, têm o objetivo de sair da ordem para regressar a ela. O corpo entra em esgares. Já não é só o corpo quotidiano. É todos os corpos que aquele corpo pode ser. Criei então o conceito de Transificação: Processo através do qual o corpo, quando sai do espaço de consciência de conduta "concordante com as normas", se entrega a movimentos,

Ana Sofia Nóbrega © Bruno Schiappa

ritmos, viagens, possibilidades para lá do limite físico diário. Os procedimentos que conduzem a esse estado de libertação e de sair "fora de si". Como não existe *performance* sem pré *formance*, essa libertação tem que ser desvelada através da condução de alguém com um método que pressupõe empatia com os formandos. Como se tem com os deuses, com os líderes, com os ídolos, com a música. A esse processo dei o nome de Transificação do Corpo.

Este conceito levou-me à necessidade de convocar outro conceito que não existe na nossa língua mas que existe na língua inglesa: *artistry* por oposição a *industry*. O primeiro é diferente do que definimos como "ter arte". Significa ter uma assinatura artística. Traduzir para "artistria" não me parecia adequado sonoramente. Optei por Artústria, cujo sufixo é igual ao de indústria e que define bem a diferença entre o engenho pessoal e o industrial. O que é individual e único por oposição ao que é feito em massa e reproduzível também em massa. Os *performers* construídos ou "escavados" pelo João Garcia Miguel conseguem uma assinatura da sua artústria através do processo de transificação do corpo que os acompanha, foi a equação a que cheguei com este método empírico da observação.

O programa do João que me levou a estas questões e resultados, é transcrito agora, com muito pouca operação sobre o que o próprio escreveu. Apenas com revisão de gralhas, ligações e colmatação de lapsos. Também procedi à atualização para o acordo ortográfico (à sua revelia, uma vez que o próprio é assumidamente contra o mesmo). No programa estabelecido, o João Garcia Miguel dava um tema a cada dia e dividia o mesmo por partes:

1º DIA

GUARDIÕES

Gurdjieff; OSHO; Herberto Helder; Ovídio; Jung; Grotowski; Eurípides; Adolfo Gutkin. Quebrar o gelo que congela a luz interior, com os seguidos estádios

1ª PARTE

3 ESTÁDIOS DE RESPIRAÇÃO

A. Respiração animal — Expelir ar com força pelo nariz e deixar o corpo reagir (10 min) — evitar o ritmo constante e manter-se sempre testemunha ativa e expectante durante todo o exercício.

B. Deixar os instintos e as emoções saírem para fora, começar com um pouco de fingimento, de atuação forçada, medo, angústia, amor, raiva, dúvidas, tudo para fora através do som e do movimento do corpo, afastando as decisões da mente e, quer seja impossível ou incapaz de fazer som, o efeito é igual desde que as emoções sejam libertas e caminhem livremente interior ou externamente o ponto fulcral é deixar o corpo ser o veículo expressivo das emoções (cerca de 10 min).

C. Entre a terra e o céu — sempre os pés bem assentes no chão saltar e expelir um grito quando o corpo bate de encontro ao chão com toda a força possível — criar noção de espectador ativo mantendo

vigilante a noção de que estás a ver-te de fora como se fosses tu ator e espectador — fechar o corpo de encontro ao chão e subir abrindo o corpo em direção ao alto (cerca de 10 min).

ESTÁGIO DE VIAGEM INTERIOR (SEM TEMPO DETERMINADO)

Congelar e deixar emergir todo o tipo de imagens e o corpo comandar o existir no tempo e no espaço. Ir saindo para dança suave e mudanças de ritmos.

2ª PARTE

Autorretratos a partir de biografias ficcionadas em 6 estágios (foram realizadas sequências de apresentações e comentadas). Desenvolvimento de exercícios de observação e pedidos comentários acerca do trabalho realizado.

3ª PARTE

Criação de uma cena coletiva a partir dos textos de Herberto Hélder. De forma livre e interagindo com alguns elementos cenográficos criou-se um primeiro apontamento acerca da utilização do corpo, da voz, das relações no espaço e das interações.

Diálogo aberto sobre o trabalho realizado e o trabalho observado. Somatório de perspetivas e abertura de um espaço de inteligência coletiva. Instrumentos para um pensar a partir do outro.

2º DIA

GUARDIÕES

Gurdjieff; Herberto Helder; Jung; Stanislavsky; Michail Tchekov; Michael Margotta; Aretha Franklin; Pavarotti; James Brown.

Quebrar o cimento que une tijolos.
Conversa enquanto andávamos. Noções mais aprofundadas sobre o trabalho de corpo e a sua relação com inconsciente. Alguns exemplos de trabalhos e de linhas de apreensão de práticas. Depoimentos sobre sonhos e atos ou ações relevantes testemunhadas no dia ou horas anteriores.

1ª PARTE

Exercícios de imitação e observação. Jogo a partir de um líder com incidência temática. Compreensão do exercício de liderar e de observar o outro e a si mesmo.
Desenvolvimento de respostas automáticas e criação de matérias cénicas corais.
Libertação de potências interiores e emoções expressivas.
Compreensão de bloqueios individuais através do outro.
Passagem para um espaço de expressão física através da dança e da voz.

2ª PARTE

Exercícios de repetição sobre o corpo e o texto. A utilização da repetição e da exaustão como forma de inscrever o corpo no texto e os sentidos do texto no corpo.

Início de uma dramaturgia da repetição através da escuta, da cegueira, do movimento do corpo no espaço e da transformação da voz em coisa física
Diálogo aberto sobre o trabalho realizado e o trabalho observado. Instrumentos e comentários concretos que propiciem o abandono do que é subjetivo.
Comentários circulares acerca de outras pistas de compreensão do trabalho de acesso ao corpo e ao inconsciente.

3º DIA

GUARDIÕES

Herberto Helder; Michael Margotta; Terrence Mackena; Carlos Castañeda; Strasberg; Buñuel; Meg Stuart; Genesis.

Surpreender os ritmos do corpo. Quebrar ossos compreender ligações antigas.

Conversa enquanto andávamos. Noções mais aprofundadas sobre o trabalho de corpo e a sua relação com inconsciente. Pedido de relato de sonhos e atos ou ações relevantes ocorridos entretanto e testemunhados por cada elemento participante. Diálogos soltos e ocasionais inferentes do estado interno de cada um e do coletivo. Partilha de afetos e emoções livres.

1ª PARTE

Exercício de respiração à cão (animal de poder xamânico); repetição de módulos de respiração profunda controlada a partir de padrões vocais e contagens de tempo intercaladas com módulos de respiração rápida, de forma a oxigenar partes do corpo deixadas normalmente adormecidas e esquecidas. Deitados no chão de forma confortável foi pedido que o corpo fosse deixado livre e sem regulação da mente durante todo o exercício. A duração dos módulos foi crescendo e levada até um ponto exaustivo. No final foi deixado um espaço de recuperação lenta de retorno aos ritmos e padrões respiratórios naturais de cada um.

Partilha através do diálogo da viagem interior e explanação de momentos e experiências subjetivas. Compreensão das influências de terceiros e experiências anteriores. Visões experienciadas através da razão física da linguagem comum.

2ª PARTE

Trabalho com fragmentos de textos de Herberto Helder do livro Passos em Volta. Trabalho sobre ritmos e a dramaturgia dos sentidos do texto: sons, palavras, frases, parágrafos, massa de texto. Utilização de padrões externos de apropriação dos ritmos do corpo sobrepostos aos ritmos do texto e das palavras. Através de padrões de percussão, de destruição e reconstrução dos padrões sonoros seja cantando ou utilizando lógicas de monotonia sónica, criar uma distância testemunhal com o texto. Observar, sonoramente, os sons e sentidos do texto.

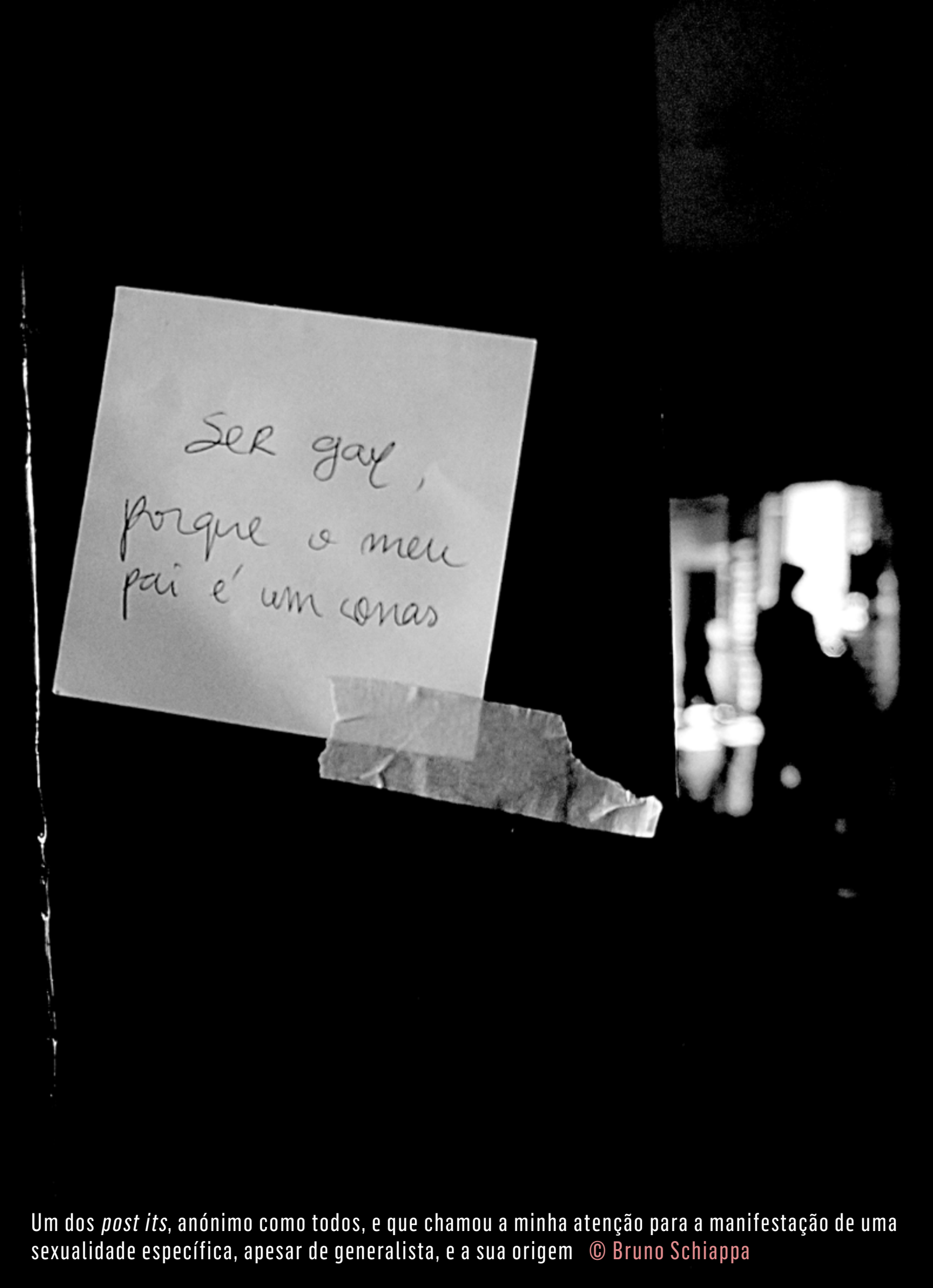
Discutir sentidos e formas de respiração sempre mantendo a noção de espectador ativo. Trabalhar como um centro de projeção energético que utiliza os sons do texto como matéria expressiva. Pressionar o interior em direção ao exterior usando o som e o corpo como ligação à matriz das coisas do mundo.

Partilha de experiências e de formas de receção subjetiva.
Os muitos olhos e ouvidos de cada gesto e de cada som.
Ligação entre corpos. A matéria da multidão tornada singular.
Diálogo aberto sobre o realizado e o observado. Somatório de perspetivas e abertura de um espaço de inteligência coletiva.
Comentários circulares acerca de outras pistas de compreensão do trabalho de acesso ao corpo e ao inconsciente.

4º DIA

GUARDIÕES

Herberto Helder; Jung; Lorca; Grotowski; Julian Jaynes;
Ian Macgilchrist; Keith Jarret; Mozart; Maria Callas

Exercitar a testemunha exterior. Quebrar hábitos e olhar de frente a morte.
Conversa enquanto andávamos; noções mais aprofundadas sobre o trabalho de corpo e a sua relação com inconsciente.
Incentivo do trabalho de testemunha ativa do mundo e do ser seja em sonhos seja no exercício do real.

1ª PARTE

Exercício de mudanças de atenção e foco induzidas externamente. Na primeira fase deste exercício utilizando uma relação com os ancestrais e as heranças que recebemos dos pais e avós de forma direta pediu-se para escrever em pequenas frases esses testemunhos. Em post its de forma sucinta deviam ser escritos momentos que permanecem na memória, suspensões mantidas vivas ali, por dizer, imagens que perduram dentro de cada um, coisas boas e coisas más que tomamos consciência de que são herdadas. Também podiam ser colocadas ali frases e fragmentos de ideias e pensamentos que já demonstravam o nosso afastamento dessas heranças. Essa separação foi feita de forma individual e íntima por cada um. Depois foram colados os papéis com as frases pela sala em forma de exposição dos pensamentos cristalizados por todos, numa “mega” instalação.

De seguida foi pedido que se lesse, com atenção, cada um dos papéis e que cada um, de forma individual, fizesse um percurso pela sala. Este momento foi realizado como se visitassem uma exposição. Todos ao mesmo tempo mas cada um de per si.

Na última parte deste exercício fez-se um trabalho performativo, que consistiu na repetição de um módulo que incentivou o trabalho de apropriação emocional através da leitura de cada papel. Foi pedido a todos que, de forma individual, se movessem para um papel. Lessem. Apropriassem-se da primeira imagem ou emoção que lhes

Um dos *post its*, anónimo como todos, e que chamou a minha atenção para a manifestação de uma sexualidade específica, apesar de generalista, e a sua origem © Bruno Schiappa

foi transmitida. Depois transformaram em movimento ou expressão performativa o resultado a que chegaram. Com som, com dança. Neste caso houve até muita interação entre os elementos e foram-se desenvolvendo várias formas cénicas (pequenas cenas instantâneas). Este módulo durou cerca de um minuto cada. Foi pedido de novo que fosse recomeçado após esse tempo. Escolheram novo papel no espaço. Leram. Recomeçaram a tarefa de apropriação física e performativa. Ao todo o exercício durou cerca de hora e meia. Esta última fase cerca de 50 minutos.

Após o exercício que terminou com um espaço de música e convite à dança expressiva dialogou-se sobre o mesmo. Partilhando perspetivas e experiências subjetivas.

2ª PARTE

Dramaturgias do espaço e do texto. Desenhos inscritos no espaço através de elementos cénicos e cenográficos. A partir da leitura e posterior interpretação de textos de Herberto Helder foi-se promovendo novas situações que obrigassem a reconstruir, cénica e performativamente, o trabalho do ator. Deu-se ao ator um papel que iluminava e demarcava a sua esfera de ataque e/ou defesa do texto. Foi-se pedindo que fosse construída uma interação entre o estar no espaço, relacionar-se com o outro e promover novos sentidos possíveis e inesperados com o texto. Duetos, tercetos, monólogos.

5º DIA

GUARDIÕES

Herberto Helder; Meyerhold; Tatsumi Hijikata; Kazuo Ohno; Annie Besant; Helena Blavatsky; Joseph Beuys; Rudolf Steiner.

Experiências de desaceleração do tempo inscritas no corpo através do som. Colar as coisas do mundo.

Conversa enquanto andávamos. Noções mais aprofundadas sobre a respiração, o som, as imagens interiores.
A reconstrução dos sentidos. Recolha de depoimentos sobre o trabalho realizado. Conversa sobre a testemunha ativa.
Despedidas.

1ª PARTE

Exercícios de Câmara Lenta no espaço (duração 50 minutos). Foi pedido que cada um trouxesse um pequeno trecho de texto decorado. Usando esse texto foi pedido que desacelerassem o movimento do corpo e do texto (câmara lenta), até chegarem ao som de cada uma dessas letras. Pretendeu-se chegar à criação de um mantra no qual o texto guiava o tempo e a experiência do mundo. Mantendo o corpo numa bolha suave e contínua. Movimentos sem interrupção. Voz cantada ou quase. Duração de cerca de 50 minutos.

Após o exercício foi pedido um esforço de partilha das experiências individuais e objetivas. A finalidade era aprender com cada um e passar mais conceitos. Abrir o espaço de trabalho interior e promover o conhecimento de mais instrumentos e técnicas entre os elementos do grupo.

2ª PARTE

Trabalho de dramaturgia a partir de elementos geométricos inscritos no espaço. Desenhando formas e cenografias no espaço, com o recurso a fitas de papel autocolante, pediu-se que os atores representassem com esse elemento adicional. Construir sentidos que materializam o desenho invisível existente no exterior que corresponde a outros tantos desenhos internos.
A relação com o espectador. O espectador dentro e fora do ator.

Cada momento teve um correspondente tempo de diálogo que auxiliou a perceber a receção e os modos de construção pessoal.

Diálogo aberto sobre o trabalho realizado e o observado. Agradecimentos e votos de partilha daqueles dias e dos conhecimentos partilhados com terceiros. Comentários cruzados e circulares acerca de outras pistas de compreensão do trabalho de acesso ao corpo e ao inconsciente. Troca de abraços.

Para além do trabalho observado por mim, e daquilo que fui podendo inferir para esta investigação específica sobre a obra de João Garcia Miguel, o apoio da GDA obrigava-me a um relatório final, o que foi importante para me distanciar um pouco da minha esfera. O resultado científico

era claro para mim, mas, para poder reunir dados sobre o impacto do trabalho nos participantes, a nível artístico, optei por pedir também, a cada um deles, um relatório. O que enviei à GDA foi o seguinte:

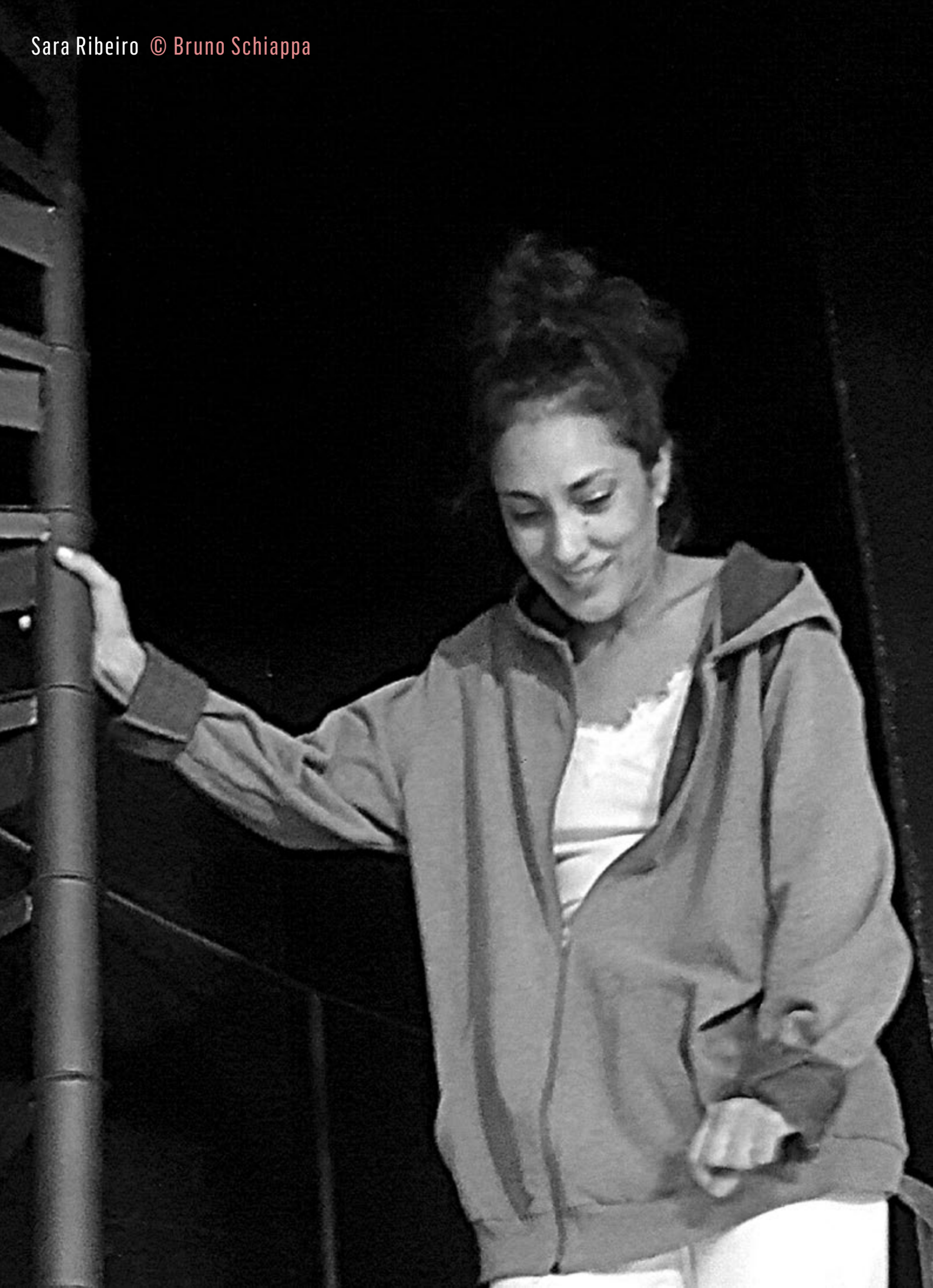
> Descrição dos resultados alcançados, nomeadamente no que respeita ao impacto do projeto apoiado no percurso artístico dos seus intervenientes. Na filtragem dos relatórios pedidos aos participantes, verificou-se que, de modo unânime, a oficina foi considerada bastante positiva e estimulou-os para percursos mais direcionados para a manutenção do corpo, em constante estado de descoberta, exploração de novas plasticidades e desafio de limites. Foi também referido, pela maioria, a dinâmica que, o trabalho a partir dos textos de Helberto Helder, do livro Passos em Volta, imprimiu aos exercícios que, todos os dias, permitiam um novo olhar sobre o texto, uma abordagem cada vez mais livre e liberta de pré conceitos estéticos. Uma das mais-valias que, enquanto curador da oficina, descobri, foi a utilidade prática e artística de juntar participantes de idades tão diversas porque o que aconteceu foi o estímulo e a colaboração entre tod@s, em vez de desânimo e comparação de energias. O João Garcia Miguel conseguiu gerir muito bem a extensão etária que variou entre os 24 e os 60 anos. Para além dos resultados artísticos, os científicos cujo interesse esteve na origem desta iniciativa, superaram as expectativas, nos resultados obtidos.

Apresento a seguir um caso de sucesso desta Transificação do Corpo, e a sua aplicação direta nos espetáculos do Garcia Miguel, ou a construção dos espetáculos a partir desse caso: Sara Ribeiro.

=

4.

Sara Ribeiro – uma felina que supera os limites do físico humano

Sara Ribeiro © Bruno Schiappa

Todo o corpo observado é sujeito de desejo. Medimos as proporções, a constituição, as cores, os brilhos, os sinais individuais. Comparamo-nos ou queremos partilhar uma experiência com ele. Mesmo quando nos repulsa, se continuamos a observá-lo, procuramos ou somos atraídos por eventuais elementos apelativos.

Nas Artes, essa condição do corpo enquanto sujeito de desejo, é ampliada. A própria natureza da arte, autoriza uma observação persistente, com uma duração estendida. Se, sobre estas possibilidades, sobressai ainda a do corpo em comportamento – que é o caso dos espetáculos – a dinâmica desse desejo é estabelecida entre o *performer* e o espectador de acordo com a energia gerada entre ambos.

Sara Ribeiro transpira sensualidade, frieza, força, fragilidade, agressividade, ternura e todas as dicotomias que podemos idealizar num corpo performativo, durante as suas *performances*. Trata-se de um caso em que, enquanto *performer*, esta transcende-se à pessoa. A sua formação foi, maioritariamente, feita com o João, apesar de ter tido um elenco variado de docentes nas Caldas da Rainha. Sobretudo a partir do momento em que começou a trabalhar com ele, de modo já direcionado

para os espetáculos, Sara deparou-se com um conjunto de exercícios de treino intenso. Treino esse que, a partir de agora, podemos designar como Transificação do Corpo. Daí resultam uma respiração meticulosamente controlada, um corpo que se mexe de modo felino mas que, também, domina o espaço cénico com uma velocidade e força que não encontramos habitualmente nos *performers*. Entre posições de equilíbrio totalmente inesperadas até ao uso dos vários músculos do corpo, Sara altera e altera-se, de modo sinuoso e com grande facilidade. Pelo menos assim parece.

Quando Sara Ribeiro vem ter comigo para uma entrevista que lhe pedi, é uma pessoa serena que vejo. Conheço-a há vários anos mas nunca a observei nesta perspetiva de perceber os modos como o corpo quotidiano e o corpo performativo podem divergir. Traja, como habitualmente, roupa confortável, casual, como se estivesse sempre preparada para iniciar mais um "treino samurai", como designa a sua construção. Tem os cabelos longos, escuros. Uma pele clara e uma cara suave. O seu sorriso cândido manifesta autenticidade. Recebe-me como um bom anfitrião recebe um caminhante que precisa de parar para recuperar as forças. Imediatamente é instalado um estado de tranquilidade que anuncia uma conversa muito boa.

Antes de iniciar a entrevista, sou "transportado" para os momentos em que, no palco, o atletismo *performativo* dela me inquietava e direcionava para um grande número de questões sobre o corpo que se apresenta e o corpo ou os corpos que ele representa. A força, ímpeto, total libertação muscular, vocal e expressiva que partilha com o público, levava-me a compará-la aos gladiadores romanos e, em simultâneo,

ao *agon* grego, no qual eram realizados os concursos físicos, artísticos e intelectuais. Atravessa o palco de um lado a outro com subtileza mas com firmeza.

A dimensão quase divina, ou até demoníaca, da sua *performance*, levou-me muitas vezes a deslocar-me da observação da dimensão social e/ou política do espetáculo, para me centrar nela como potencial exemplo de um dos motivos que levaram a Igreja a proibir os espetáculos de teatro – aqui no sentido do teatro mundano –: a exaltação do corpo e a força que pode emanar de um modelo "feminino", numa desconstrução dos géneros, não se poderia nunca enquadrar num poder patriarcal. Derrotá-lo-ia.

Com uma cintura vocal inusitada, que vai desde graves até agudos em várias oitavas, passando pelos sons guturais e os harmónicos (estes que, no caso específico de Sara Ribeiro, parecem apoiar-se em várias zonas do corpo), o seu físico acompanha de igual modo a voz cantada e falada. A sua versatilidade vai desde a agressividade menos expectada nela, até à traquinice de um duende, lembrando Puck de *Sonho de uma Noite de Verão*[14], passando por manifestações de tristeza, alegria, crítica e até *stand up comedy*, no estilo com que fala com o público.

A sua destreza no uso dos elementos de cenografia, vestuário, tecnologia (microfones) e dos vários níveis do espaço (do mais baixo ao mais alto), provocam no espectador uma sensação de estar perante alguém que se transcende.

[14] De William Shakespeare.

Quando está em palco, Sara Ribeiro nunca tem momentos mortos. Mantemo-nos atentos e despertos. Seguimos o fio da ação. Percebemos que os nossos corpos podem estar presos na sociedade mas não na fantasia. Ao desafiar os limites do seu corpo, percebemos (ou desejamos) que também nós, tal como ela, podemos desafiar os limites do físico humano. E esta ideia marca-nos, de modo indelével, como uma metáfora da liberdade, sexualidade e cidadania.

Voltando à entrevista, na qual irão perceber o percurso de uma *performer* que não se considera atriz porque não tem nada igual às outras atrizes, e que não tinha noção do que queria fazer profissionalmente quando era adolescente, tal como na entrevista ao João, fiz questão de, ao transcrever para aqui a da Sara, não alterar quase nada a não ser gralhas, ligações e pequenos lapsos, para tentar que o leitor receba alguma da oralidade que a define.

Entre-vista a Sara Ribeiro

4.1.

Sara Ribeiro © Bruno Schiappa

Entrevista a Sara Ribeiro[15]
29 de maio de 2018

BS **Fala-me sobre o princípio de tudo. A vida. A infância. A família. O que te ligou às artes performativas.**

SR Por acaso, acho eu. Eu venho da Parede, nasci em Lisboa mas cresci na Parede. Os meus pais moravam lá. Eu passava a vida ao pé do mar. O meu pai era pintor. A minha mãe era secretária. Eu ficava muito tempo com o meu pai. A pintar ou a vê-lo pintar. Depois o meu pai faleceu quando eu tinha quatorze anos e eu arranjei um namorado. Aquela coisa da adolescência. E comecei a fazer uns *workshops* de teatro, às escondidas da minha mãe, por incentivo desse meu namorado. Ele estava em Artes Plásticas e eu estava a fazer Artes Plásticas. Depois quando chegou a altura de irmos para a faculdade, eu ia para Artes Plásticas (por causa da ligação com o meu pai, acho eu) e esse meu namorado disse "tu devias era fazer teatro" e eu disse "está bem". Eu não achava nada, fui só por arrasto. E fomos para as Caldas da Rainha que era uma forma de estar longe da minha mãe e viver com o meu

[15] Transcrita por André Nunez e revista por Bruno Schiappa.

namorado e fumar e aquelas coisas de adolescente e pronto, fui para Teatro. E então conheci o João Garcia Miguel, o Miguel Borges e outras pessoas e… eu não sabia sequer o que era ser atriz nem decorar um texto nem nada. Eu não sabia sequer se queria ser atriz. No secundário sempre tive impulso de fazer coisas. Juntava gente e fazia *performances* que causavam confusão e foi isso que fiz quando entrei no primeiro ano da licenciatura. Disse "quero encenar um espetáculo". As outras quinze pessoas da minha turma faziam *performances* e manifestações no bar. No final do primeiro ano, basicamente eu comecei a trabalhar com o Diogo Dória que me convidava para fazer umas leituras encenadas à parte da escola e não sei quê, e depois o João [Garcia Miguel] também me convidou para trabalhar, e quando o João me convida para trabalhar o Diogo diz que, nesse caso, então nunca mais posso trabalhar com ele e pronto, acabei por ficar com o João até hoje. No segundo ano da licenciatura ele convidou-me para fazer o primeiro espetáculo. E foi isso. Eu não senti grande pressão de "ou um ou outro". Eu era um bocado selvagem e gostava de toda a gente e não gostava de ninguém. Às primeiras aulas com o João, eu até nem ia. Metiam-me medo. Dei as faltas todas que pude dar para não ir. Porque toda a gente falava isto e aquilo dele. Mas depois do ponto de vista prático as aulas eram fixes e eu fazia coisas com o corpo que me davam prazer e também havia um grupo de amigos com quem eu andava que respeitavam bastante o João. O Dória sempre foi uma coisa onde eu não me sentia com tanto espaço. O Dória marcava muito as coisas. Tem outra forma de trabalhar. Era uma coisa "ou um ou outro" mas eu acho que nem equacionei muito isso. Eu não conseguia estar quieta. Eu fazia

performances no bar com sangue, tipo estragar o almoço dos outros alunos. Eu tinha uma espécie de coletivo com mais dois artistas plásticos e fazíamos esse tipo de coisas tipo intervenções à hora do almoço que eram um caos, estás a ver? Fui chamada à Diretora montes de vezes. Eu era a gaja que sempre que havia asneira tipo "está a haver não sei o quê, pronto, é a Sara Ribeiro". Ou espalmava-me toda nua às portas do refeitório. O pessoal abria a porta ou fechava a porta e eu estava colada à porta, ou lia textos, estás a ver, uma vez fiz uma *performance* em que fui buscar um carro funerário e era o enterro do artista e eu li um manifesto que eu demorei não sei quantos dias a escrever. Depois desmaiei a meio da *performance*. O pessoal curtia daquilo, eu curtia daquilo também. Era uma espécie de impulso de não conseguir estar quieta.

BS **Durante o período que medeia a formação e a aplicação profissional, o que te movia mesmo? A ribalta ou ter um lugar para a tua "voz"/discurso?**

SR Não sei, é como eu te digo, eu nunca pensei que queria ser atriz ou queria ser famosa. Eu nem sabia que podia cantar. Eu na altura era nova, cheia de energia, estás a ver? E dava-me gozo fazer aquelas coisas. Depois quando o João [Garcia Miguel] me chamou para trabalhar, o primeiro espetáculo foi fixe, mas foi doloroso. Eu nem sequer consegui acabar de decorar o texto até à estreia. Eu era absolutamente inapta do ponto de vista técnico e de resolução das coisas. Não tinha a capacidade de uma profissional, mas aquilo dava-me gozo. Eu não sei, eu nunca pensei "ah eu vou continuar a trabalhar com ele durante não sei quantos anos". Eu ia fazendo, aquilo dava-me gozo. Aquilo precisa de me

dar algum prazer, porque senão eu saio. E foi sendo assim. Eu não equacionei. A questão de ter uma voz, eu também não sei se pensei muito nisso. Eu gostava de chatear as pessoas. Por isso é que eu fazia aquelas pessoas. Eu gostava de causar confusão, de chatear as pessoas à volta, de criar situações que lutassem com uma espécie de normalidade que estava para ali instalada, mas era uma coisa de adolescente, de contra o mundo e contra todos. Vou mudar o mundo, vou incendiar tudo. Era uma coisa assim adolescente, um bocado *naïve*. E era só isso, estás a ver? Eu não pensava numa questão estratégica ou de continuidade até, sobre a ribalta. Porque eu não sabia o que era ser atriz. Eu fui fazendo.

BS **A intensidade com que manejas a voz, o corpo e as intenções, estão ao mesmo nível. Considero de um nível atlético o estado desses três elementos em ti. Porquê que foi importante para ti desenvolver essa técnica de excelência nesses três elementos performativos?**

SR Pois, agora estou-me a dar conta que nunca pensei muito sobre nada. Então, como te disse, eu nem sabia que podia cantar, não é? Depois há um espetáculo que foi "O Banqueiro Anarquista", foi o terceiro espetáculo que eu fiz com o João. Foi onde eu comecei a ser oficialmente da Companhia, a longo termo, a longo prazo. Nesse espetáculo o João pediu-me uma coisa diferente, queria um cabaret e não sei quê e *na na na*. E eu disse "ai então eu vou fazer um número de dança e de canto, tipo um macaco bêbedo *na na na*". Pronto, ele queria pequenos solos de 3 minutos para cada ator, disse que era o desafio no início dos ensaios e então eu queria lá a minha cena. E eu lembro-me de começar e não sei

quê, e cantava e mandava assim uns agudos que eram irritantes, e que eram altos, e que eram fortes. E pronto, aquilo deu-me gozo. Eu percebi que podia fazer aquilo, então todo o processo do "Banqueiro Anarquista" fui eu a repetir aquela canção, tipo, até à morte. Já ninguém me podia ouvir. Aí foi onde eu percebi "ah, se calhar posso cantar" ou "isto dá-me gozo". Pronto, aí surgiu-me a questão da voz. Ou seja, para mim tanto a voz como as emoções são o corpo, na verdade. Eu não consigo separar, ou seja, é impossível. Se estiveres a correr a tua voz altera-se imediatamente e a forma como tu falas e não sei quê é diferente. Se estiveres ansioso também, se estiveres cansado também. E isso é uma questão de totalidade. Eu acho que quando eu faço as coisas eu tento estar toda lá, e isso inclui todas essas partes. É inevitável, a não ser que eu decida que quero fazer um trabalho sobre separação de elementos. Mas eu acho que isso é preciso porque está o todo implicado: fisicamente, espiritualmente, emocionalmente. Acho que não é a única, mas é a melhor maneira para tu te conheceres. Eu passei muito tempo, depois de começar a trabalhar com o João, a minha vida acabou. Eu tive dois anos de adolescência até começar a trabalhar com ele e depois vivia tipo samurai. Eu não bebia copos, eu não saía à noite, eu não tive muitos namorados, eu não fiz maluqueiras, eu não fiz nada. Eu acordava, ensaiava, dormia, ensaiava, dormia, ensaiava. E eram muitas horas a experimentar o meu corpo, a descobrir que eu tinha verdadeiramente horas de laboratório. Muitas horas a repetir coisas. Comecei a fazer peças com atores mais velhos tipo a Custódia Gallego, o Miguel Moreira, a Paula Diogo e para já era uma coisa que eu ficava grata. Porque foi assim rápido e eu sentia uma enorme honra de estar a

trabalhar, com 22 anos, ao pé daquelas pessoas, em pé de igualdade. Ou seja, era dada a mesma responsabilidade que a eles. Claro que não era a mesma coisa porque eu era uma miúda. Eu sentia isso como uma coisa que eu tinha de ser grata, que eu não podia falhar. Aí eu sou feroz, eu sou grata pelas coisas e então quero dar o melhor. Então eu treinava-me. Pronto, passava muitas horas a explorar. O que é que eu tinha de voz? O que é que eu tinha de corpo? Textos que eu ensaiava à vírgula. E isso permitiu-me basicamente, embora muitas coisas fossem mal feitas porque era muito nova, ter uma espécie de conhecimento sobre aquilo que eu tenho, e o que é que são as minhas fragilidades, e o que é que eu repito mal ou os meus calcanhares de Aquiles e também as minhas potencialidades permitiu-me estar em maior contacto com aquilo que eu sou enquanto corpo físico, corpo criador, corpo que inventa. Essa coisa de ser posta numa situação em que tenho de jogar com jogadores maiores, de não querer falhar, e ao mesmo tempo tive a sorte de poder ter um espaço onde eu podia passar horas a treinar, a treinar. A passar tempo com o meu instrumento.

BS **O teu destaque na cena performativa começou sobretudo com a tua integração na Companhia João Garcia Miguel. Como se deu esse salto?**

SR Não sei se é discordar, mas acho que há aí uma componente que é, eu estava na companhia e claro que a companhia foi o que me permitiu do ponto de vista performativo ser visível e existir, na verdade. Mas eu acho que essa visibilidade, só me caiu a ficha, eu acho que a música aí ajudou… Quando eu fiz a banda Los Negros, quando eu comecei isso, depois a banda teve vários formatos

até eu fazer agora La Negra. Eu acho que foi isso que trouxe mais gente ao teatro. Eu acho que mais decisivo do que a companhia foi a música. Porque acontece-me bué de vezes pessoas que me falam, na rua ou que me conhecem ou que me mandam mensagens da música, e depois vêm aos meus espetáculos de teatro. E depois ficam fiéis. Acontece muito mais isso do que o contrário.

BS **A determinada altura, num dos programas de um dos espetáculos, o JGM refere algo como "o desassossego da Sara Ribeiro". O que quer isso dizer? Como te relacionas com esse paradigma?**

SR Eu acho que há uma espécie de não encontrar o lugar. Como se o mundo não tivesse espaço para mim. Isso tem-se dissipado, tem-se tornado mais pacífico, acho eu, porque cheguei aos 30. E houve de facto uma mudança qualquer aqui dentro na minha cabeça e na minha forma de lidar com as coisas também. Eh pá, mas tenho tido muita dificuldade em ser feliz. Muita. Não sei explicar isso bem. É uma nostalgia profunda sobre as coisas à nossa volta. Sobre como estão essas coisas. É também essa coisa de ter tido dificuldade em comunicar com as pessoas. Sempre fui bué de calada. Sempre fui agressiva, mas no geral calada com poucos amigos. Do tipo, eu nunca fui uma rapariga social, super à vontade, extrovertida. Sempre fui o oposto disso. Reservada, fechada. Depois tinha essas explosões performativas, mas eram coisas onde eu me podia abrir e ser o que eu quisesse. Mas há essa espécie de desassossego, eu nunca estou muito bem satisfeita. Cada vez que as coisas começam a ficar bem eu começo a ficar desconfiada. Tenho vontade de queimar tudo e começar de novo. Tenho esse

impulso antiestabilidade, muito vincado. E depois nunca estou muito satisfeita. Sou exigente. E tenho uma enorme dificuldade em lidar com a felicidade. Cada vez que eu me sinto feliz há uma espécie de culpa. Ya, isso agora estou a tentar que seja diferente porque acho que é exagerado e mereço ser feliz. Não consigo, porque depois saio de mim, olho à volta e penso "porra, como é que eu posso estar feliz". No exterior e no interior, porque sou o reflexo de muito daquilo que acontece. Eu também sou responsável pela fome que há em África, eu também sou responsável pelo mendigo que dorme no meu bairro. Eu sou uma extensão daquilo, eu sou responsável por aquilo, eu participo da minha sociedade, eu pago impostos e, portanto, eu sou cúmplice. Silenciosa e ativa também. Mas somos todos responsáveis. Nós todos construímos aquilo. Sou o resultado das gerações passadas, não fui eu que decidi que ia ser assim sozinha. Mas foram os meus pais, os avós dos meus pais, e não sei quê, isso tudo está em mim. Eu carrego isso, não é? Todos nós. Eu acho que é o meu papel (ou de qualquer artista) tentar ser melhor. Ser uma espécie de herói, na relação comigo mesma, na relação com o mundo à minha volta. Durante muito tempo só achei que "vou mudar o mundo". Mas agora não. Tenho de mudar a realidade das pessoas que me rodeiam. E mudando a de pequenos mundos, perto. Mas eu acho isso, que o artista tem de ser uma espécie de herói, de exemplo.

BS **És considerada a "atriz fétiche" do João. Como te identificas com isso? Quem é que contamina quem nos espetáculos cujo elenco integras? E como é que se dirige (em teatro) a Sara Ribeiro?**

SR Tenho fases. Mas se falarmos do período de agora… No início era tudo muito fechado. Porque o meu principal problema era, assim de uma maneira geral, no início nas primeiras peças, lembro-me perfeitamente que o problema do João comigo era [eu ter] ideias demais. Todos os dias eu fazia aquilo diferente. Eram trezentas possibilidades ao segundo e o João passava-se. Então era a cena de eu ter que ficar com uma e levar aquela até ao fim, estás a ver? Muitas vezes ele prendia-me no espaço, tipo "não, eu quero que fiques aqui, vais fazer igual a ontem, chega de novas coisas para já." Esse era o principal problema, era possibilidades demais. Eu enlouquecia. Não conseguia parar quieta. Depois ao longo do tempo eu fui entendendo isso, acho eu, e as coisas foram ficando diferentes. Depois o trabalho de criação era sempre, ele dirigia no início e depois às tantas começámos a escrever juntos. Sempre fomos bastante o braço direito um do outro. Comecei a fazer produção, comecei a ficar envolvida em tudo o que era o projeto artístico, planos a longo prazo para a companhia, escolha de atores. Portanto, eu comecei a ser uma espécie de companheira nas decisões, e de pupila.

Depois ao longo do tempo a minha capacidade também de analisar e de decisão foi também amadurecendo, e de fazer as coisas. Neste momento, eu acho que os dois atingimos um ponto de liberdade. O que é fixe e é único, acho eu. Porque há coisas que eu faço e acho que ele também, não sei, que só são possíveis fazer quando tens uma relação de trabalho em que realmente há uma intimidade muito grande. E um enorme conhecimento sobre a outra pessoa. E isso dá-te uma enorme liberdade, uma enorme responsabilidade também. Mas dá-te uma enorme liberdade em

que tu podes-te abrir sem nenhum pudor, sem nenhum receio de assustar ou de seres despedido ou de não sei quê, que são coisas que ficam ali que quando conheces alguém pela primeira vez e começas a trabalhar há varias coisas que tu tens de ter em equação, não é? Neste momento não há nenhuma coisa de ter que estar a agradar, de tentar não sei o quê. O meu desafio agora é essa competitividade que eu tenho, ou se essa reação é sempre com o último nível que eu alcancei. E esta é a minha luta. Superar o meu único nível. O João é a mesma coisa e enquanto criador, o João confia em mim. Eu sinto isso, agradeço e respeito isso, Faço uso disso, estamos sempre em comunicação mas escrevemos as coisas juntos, pensamos as coisas juntos. Eu e os outros atores também, eles sabem. Comigo é diferente, trabalhamos há muitos anos. Há coisas que não me enervam, que esteja a olhar para o computador e não para os atores. Mas a última decisão é dele, ele é o diretor. A gente discute também imenso. Mas é uma enorme liberdade porque há um conhecimento profundo do outro. Eu agora estou nessa fase. Atingi agora um ponto bom com o João e La Negra está a começar a ganhar contornos que também são inesperados e que também são positivos e agora desejo fortemente sair e fazer coisas que eu sempre achei que nunca faria. Quero fazer essas coisas e desejo seriamente, talvez, cantar.

BS **Tocando agora no mapa mais profundo deste trabalho, quando te vemos em palco é impossível não associar a tua *performance* ao sexo e à sexualidade. No entanto nunca é vulgar nem obsceno. Tens essa consciência? E como te relacionas com isso?**

SR É difícil, Bruno. É difícil. Mas não tinha essa consciência do ponto de vista sexual. Estava a ler a tua pergunta e estava a pensar "engraçado". Até comentei com o Fred "o Bruno diz que não sei quê está presente". E ele estava-me a dizer "claro". E eu disse "claro?". "Claro, vem tudo daí Sara". Mas eu depois fiquei a pensar naquilo e, sim, claro. Claro. Claro. Não penso sobre isso no sentido "trabalhar sobre o sexual a partir da pélvis, não sei quê *na na na*". Mas faço muito trabalho, a partir daí. Muito. A minha descoberta da voz foram horas e horas a trabalhar sobre sons vindos da pélvis, estás a ver? Horas e horas. O *Romeu e Julieta* e a *Yerma*. E sim, eu sou uma pessoa muito sexual no sentido em que considero o ato sexual uma coisa verdadeiramente sagrada. Transcendente. O que eu sou na verdade na vida, está sempre muito ligado ao que estou a trabalhar. Eu nunca tive uma relação com o sexo, ou com as relações amorosas digamos assim, de passagem, de só carne. Eu não consigo ter essa relação. Eu nunca fui capaz. Eu sempre me envolvi com aquilo de uma maneira, muito íntima e de uma maneira quase até meditativa.

BS **A tua *Medeia* é muito especial porque é dotada de uma energia visceral/dionisíaca que alterna com outra mais sublime/filtrada/apolínea. Consideras que todo o ser humano é capaz de amar e de matar consoante as circunstâncias em que se encontra?**

SR Eu acho que todo o ser humano tem essa potencialidade. Amar e matar, conforme. Isso nasce contigo, tu és um animal. Acho que nem todos têm essa coragem, os que estão muito longe de si mesmos. Mas acho que todos têm essa potencialidade. Todos têm

essa capacidade. Uma espécie de coisa que nasce contigo. Eh pá, eu não sei. Eu aí sou muito instintiva. Acho que todos nós somos, uns escutam mais, outros escutam menos. Outros estão-se cagando. Outros vivem de outra maneira, mas todos somos animais. Se os teus são ameaçados, tu ages e reages. É uma coisa natural. Tu ages como um animal, esses impulsos estão em ti. Eles são o que te define. O que te liga à vida.

BS **Os movimentos basculares e a força que emana dos teus saltos e reações físicas rápidas e marciais, transportam-me para as questões da violência como um movimento rápido e súbito, uma disrupção da ordem, associável ao animal. Ocorre-te que o espartilhamento desse aspeto mais animal do sexo pode funcionar como imposição e submissão territorial e política?**

SR Eu não sei se cria uma submissão política. Eu, isso, não sei. Eu acho que as pessoas podiam dedicar-se a esses impulsos. Dedicarem-se a olharem para eles. A não esquecerem a sua criança. E acho que isso é uma afirmação de vida da tua maneira de estar. Uma afirmação política, se quiseres, uma afirmação humana, uma afirmação divina da tua estadia no mundo. E se tu restringes isso, tu desistes de ti mesmo. Sim, ficas à mercê de uma coisa que é o que eles te impõem. Que é o ritmo deles, que é as regras deles, a normalidade. E tu morres, acho eu. Acho eu. Mas acho que a maior parte das pessoas não tem a disponibilidade, e a força, e a oportunidade (talvez) de se dedicarem a isso. A não matarem a criança, a manterem-na viva. Ou às vezes descobrem isso muito tarde. Porque isso requer também uma relação de compromisso,

de sacrifício, de coisas que as pessoas não desejam hoje. De pôr-se em causa, de tirar o tapete debaixo dos pés em zonas de conforto, de procurares o risco, de aceitar que tu estás em constante transformação e aceitar que depois da dor vem a bonança. As pessoas não querem. E não querem isso a longo prazo. É muito duro tu teres de olhar para o que tu sentes, tu teres que pôr isso a nu, teres que treinar isso fisicamente, tu teres que abdicar de uma coisa que é o mundo real, mantendo-te nele tu tens que abdicar dele. Este exercício de trabalhar estas 3 coisas, performativamente, é muito duro. Se tu quiseres ir a fundo nisso, é muito duro. Não basta querer. Podes querer dizendo, mas depois é preciso essa força animal. Não humana.

BS **Quem é a Sara Ribeiro quando não está em *performance*? O que pensa ela do mundo, do estado das coisas, da política, da moral e bons costumes, da liberdade?**

SR Eu sou mais ou menos… eu sou bastante sossegada, tranquila. Não gosto de confusões. Não consigo separar muito. Se vou de férias, se vou descansar, desenho bué. Pinto, escrevo. Danço, adoro dançar. Sou calma, e não sou muito diferente do que sou a trabalhar. Eu não consigo separar muito bem o "isto é o meu trabalho e isto é a minha vida". Ou seja, eu consigo entender que, sim, estou a trabalhar ou não estou a trabalhar. Mas o que me move a trabalhar eu tento manter sempre vivo na minha vida. Enquanto ser individual. Portanto, essa força, esse animal, essa criança, esses instintos, e intuição, são coisas que eu exercito na minha vida real. Não faço um *break*.

BS **A relação exibicionismo/voyeurismo/erotismo, está presente no *performer* conscientemente? E em caso afirmativo, percebeste muito cedo que, no teu caso, são condições integrantes do teatro, do ato de ir ao teatro e da relação do Homem com esse mesmo teatro?**

SR Penso, penso. Penso, penso. Ou seja, não desejo, não tenho nenhuma ambição de ter uma multidão atrás de mim, estas á ver? De aparecer nas revistas e não sei quê. Eu desejo que o que eu faço atinja as pessoas. Que as marque profundamente. Isso para mim é muito importante. É muito importante para mim que as pessoas saiam daqui e que me digam "porra, fui para a casa a pensar" ou "olha, sonhei com a cena não sei quê, aquela letra mudou a minha relação com o meu namorado" ou "depois disso larguei tudo, fui para o campo". Isso é muito importante para mim, que eu toque realidades e lhes dê experiências únicas, transcendentes. Isto é o que eu tento. Eu sei que estou a ser vista, não é?

BS **Consideras que há uma motivação erótica no ato de "ir ao teatro"?**

SR Acho que não há muita consciência disso. Porque isso também não é muito, digamos, assumido até pelos próprios *performers*, grupos de teatro e pessoas que fazem teatro no nosso país. Isso não é uma espécie de *statement*, estás a ver? Ou seja, há isso porque isso está la e isso é teatro, comunicação com as duas coisas. Mas eu não sei se isso é muito consciente ou se é levada a fundo essa consciência. Eu não sei se isso é muito levado a doravante, uma espécie de ritual tântrico. Não sei se isso é muito consciencializado de longe. Mas acho que ela existe, definitivamente. Vais-te pôr à mercê.

BS **Porque é que a política, tal como o Poder, é afrodisíaca e como é que ela está presente no teatro?**

SR Não sei se a política é afrodisíaca. Achas que é? Não sei. Ya, mas não sei, caguei para a política. Caguei para isso, caguei para a história do poder. Caguei para tudo isso que os homens discutem e inventaram. Eu acho que é erótica a transcendência. Acho que isso é poder. É erótica a natureza, estás a ver? Tu seres os mares, tu seres os ventos. Tu transportares as pessoas para além. De resto não sei.

BS **O que gostavas que nunca mudasse no mundo?**

SR Eh pá, gostava que a natureza se pudesse manter viva. Gostava que isso não se alterasse. Viva, grandiosa, e mãe de tudo. Gostava que isso não se alterasse.

BS **E o que farias com que terminasse já amanhã?**

SR A nossa falta de capacidade de amar, acho eu, os outros, as coisas. Acho que se fossemos melhores a amar, a nós próprios e aos outros, tudo se poderia transformar noutra coisa.

BS **O que fazes para passar o tempo?**

SR Eu faço coisas estupidas. Trato do jardim, bué. Sou obcecada pelo jardim. Oiço música, desenho, escrevo, gosto de mar. Se tenho tempo e posso desaparecer vou para o mar. Silêncio, gosto de campo. Eh pá, é o que eu faço para passar o tempo. Ler. Correr. Gosto de cozinhar. Faço coisas simples. Não vou ao teatro. Mais rapidamente vou ver um concerto ou uma coisa assim, coisas estratégicas. Não quero saber de artistas nem de criadores nem de nada disso. Eh pá, não vou, não vou. Não vou.

A Sara Ribeiro construída por João Garcia Miguel, aqui no sentido de a ter direcionado para treinos específicos, foi superada pela Sara Ribeiro que descobriu, a partir da experiência em *performance*, que podia ir mais longe e fazer melhor. Tornou-se uma guerreira defensora da sua assinatura e da sua artústria. Podemos vê-la como atriz *fétiche* do Garcia Miguel, mas eu prefiro vê-la como a musa deste criador. Quando a vemos em cena, percebemos que o espetáculo a que estamos a assistir não seria possível sem a ter como intérprete. Acredito que este nosso criador artístico desenha e engenha espetáculos à altura da nossa Sara Ribeiro. Em 2017, Sara decidiu oficializar a sua vertente musical e criou a banda La Negra, na qual a podemos ver, ouvir e sentirmo-nos elevados pelo seu trabalho. Ela e o João foram casados durante dois anos e viveram junto seis. Se, para as pessoas de outras áreas, isso possa ser um *fait divers*, nas artes não o é. Complementa, altera, preenche, nutre a arte um do outro.

A Sara ficou surpreendida quando lhe referi a perspetiva deste trabalho: manifestações da sexualidade nas artes performativas. Nunca lhe tinha ocorrido tal ideia. Escolhi três espetáculos, de criação de João Garcia Miguel e com Sara Ribeiro, dos quais se seguem as análises.

Yerma, ou o desejo mimético

Cartaz *Yerma*, Miguel Borges © Jorge Reis

Maria: Não perguntes mais. Nunca sentiste um pássaro vivo apertado na mão?
Yerma: Já senti.
Maria: Pois é o mesmo... mas por dentro do sangue.

Diálogo da personagem Maria com Yerma, sobre a sensação de carregar um filho

Para a análise deste espetáculo em específico, vou ser mais transversal à antropologia, filosofia e psicologia. Este modelo híbrido e as aproximações que ele permite, na abordagem do texto original e da versão cénica do João, é também o modo operatório da análise dos dois espetáculos que se seguem, sem que repita a operação. Pode ser um jogo interessante, para o leitor, utilizar o mesmo modelo para uma melhor compreensão das questões em causa em *Los Negros e os Deuses do Norte* e *La Vida es Sonho*.

Yerma, um texto para teatro do autor espanhol Federico Garcia Lorca, escrito em 1934, foi apresentado no mesmo ano. A seguir ao título, pode ler-se *Poema trágico en tres actos y seis cuadros*.

Uma mulher vive angustiada pelo facto de não poder conceber um filho. Tenta de todas as formas engravidar e enfrenta a indiferença do marido, Juan, que não manifesta qualquer interesse em tal angústia.

Obcecada, participa, contra a vontade do marido, de um ritual na casa de uma curandeira, para invocar a maternidade, o que provoca uma enorme discussão entre os dois. Desesperada, descobre que o marido não deseja ter filhos e, enlouquecida entre o desejo de conceber um filho e a sua impossibilidade, estrangula-o.

Se mantivermos presente que a violência é uma disrupção de determinada ordem, ou uma rutura do equilíbrio, percebe-se que, ao desafiar a ordem da comunidade ou da sociedade, Yerma provoca, não apenas os rancores da igreja mas também, um desequilíbrio nos cidadãos concordantes com o sistema. Esse desequilíbrio exalta as paixões e os excessos desses mesmos cidadãos. Este estado emocional é designado *pathos*. Para além de, etimologicamente, ser a designação clínica para um estado de doença – uma patologia –, *pathos* é a palavra grega para paixão, excesso ou catástrofe que implica, durante o trânsito dessas condições, ou seja, durante a liminaridade, uma alteração, passagem ou mudança para outro estádio emocional, através do sofrimento infligido.

Identificamos, portanto, uma violência e um *pathos* transversais à tríade Yerma/Marido/Povo, nesta ordem ou ordem inversa. A violência que surge do conflito e provoca desordem reside em cada um dos elementos desta mesma tríade.

O que leva Yerma a querer ser mãe é, também, o que René Girard[16] designa como Desejo Mimético, ou seja, o desejo que tem origem na imitação. Desejamos algo porque alguém o tem ou porque o vemos e, sobretudo, se estamos em condição inferior para o obter. No caso de Yerma, fisicamente ela não pode ter filhos. Essa limitação física e biológica vai levá-la a uma obsessão em ser mãe, nutrida pelo facto de a sua amiga Maria, não apenas ir sê-lo como, também, descrever a sensação que daí resulta como algo que transcende a vida quotidiana. A obsessão vai levá-la a um conflito consigo e com o marido, a ponto de o matar. Esta equação (*mimesis*/violência/tragédia) irá surgir nos três espetáculos escolhidos.

João Garcia Miguel é um encenador que trabalha a condição cruel do ser humano, não no sentido de o julgar mas, antes, no sentido de observar os domínios em que essa condição se apresenta de modo mais patente.

Se, no texto original de Lorca, podemos encontrar os paradigmas de Girard, sobre as questões da *mimesis*, violência e religião – que sustentam o seu texto *O bode expiatório e Deus* –, a versão cénica de João Garcia Miguel transpõe esses mesmos paradigmas para palco, operando a sua adequação e integração no contexto estético atual do encenador português.

No caso de *Yerma*, a questão do Deus católico, castigador e intolerante surge de modo violento condicionando a existência e expectativas de uma mulher cujas tentativas para ser mãe são boicotadas.

[16] Historiador, filólogo, antropólogo, crítico literário, filósofo, teólogo e sociólogo francês (N:25/12/1923 – M:04/11/2015).

YERMA

UM PROJECTO DE TEATRO PERFORMATIVO 2013

jgm companhia

© Marta Coelho

erma, um projecto de teatro performativo com direcção e encenação de João Garcia Miguel a partir da reescrita do poema dramático homónimo, datado de 1934, de Federico García Lorca, onde o tema específico da esterilidade de um casal é descrito segundo uma perspectiva feminina expondo um ambiente de mistério e poesia próprio da cultura da Europa do Sul.

Yerma é nome de uma mulher casada que deseja ter um filho como todas as outras mulheres à sua volta. Descobre que o marido não lhe consegue dar o filho que deseja, desespera, não se resigna e resiste à ideia de ficar prisioneira de uma esterilidade da qual não se considera culpada e trilha um caminho que a levará à sua tragédia pessoal.

Há algo de demiúrgico na acção de Yerma, que toma nas mãos o futuro e faz-se protagonista do seu destino. À semelhança de Antígona, Yerma é inflexível, e tal como Medeia, ela mata o seu próprio filho. Estas mulheres agem a partir dos sentidos que emanam dos seus universos interiores, que servem de base à construção do mundo pessoal.

Imagem do programa de *Yerma*, Sara Ribeiro © Marta Coelho

Se Deus é um “bode expiatório” a partir do qual, o ser humano, se vai organizando em sociedade, no indivíduo, esse mesmo “bode expiatório”, funciona como inibidor e punidor cruel e sem misericórdia impondo uma existência miserável e castrada. O contexto da Espanha católica de Lorca era ostensivo nesse “flagelo” divino. A versão de Garcia Miguel consegue veicular essa relação ritualístico/religiosa que existe no texto original.

Yerma de João Garcia Miguel estreou primeiro – e foi construído – em Marselha, junho de 1913. Eu vi-o em Almada, com uma duração de 1h00, já na versão que conta apenas com Sara Ribeiro, Miguel Borges e Lula’s, como intérpretes e músico.

O espetáculo[17] começa com uma música inquietante que nos remete para o suplício, lembrando as óperas rock que tratam o tema de Jesus Cristo e o conflito com os fariseus.

O palco está praticamente vazio. Apenas com uns microfones em cena, luzes e Lula’s, que toca os seus instrumentos. Temos Sara Ribeiro e Miguel Borges que se contorcem e cujo corpo se expande como o Homem de Vitrúvio[18]. Sara afasta-se e dirige-se a um microfone. É a primeira parte de um texto que não participa do original tendo sido escrito pelo João. Um texto sobre a vagina, a relação da mulher com a sua vagina e como Deusa mãe.

[17] Ficha técnica e Artística: Direção e Encenação: João Garcia Miguel; Atores: Miguel Borges e Sara Ribeiro; Músico: Lula’s; Vídeo: Miguel Lopes; Figurinos: Miguel Moreira; Apoio ao movimento de Sara Ribeiro: Eliana Campos; Produção: Raquel Matos; Imagem: Jorge Reis.

[18] Desenho de Leonardo da Vinci

> Penso em mim todos os dias! Penso na minha vagina de muitas maneiras, física e conceptualmente. Penso na minha vagina como uma escultura viva, como uma obra arquitetónica, como uma fonte de conhecimento sagrado, como êxtase, como uma passagem para o nascimento, uma transformação. Olho para a minha vagina como uma cavidade transparente da qual a serpente é a modelo exterior, palpável: iluminada pela sua passagem do visível para o invisível, uma espiral retorcida e animada pelas formas do desejo e dos mistérios geradores de vida. Estes mistérios pertencem a ambos: tanto ao poder sexual da mulher e do homem. Esta fonte de conhecimento interior pode ser simbolizada como uma manifestação primária que une o espírito e a carne em adoração à deusa de todas as deusas. A Mãe de todas as coisas.

A partir daqui começa o texto do original de Lorca, reduzido ao estritamente necessário para percebermos a fábula, mas intercalado com outros textos do João que remetem para uma atualidade que se mantém ainda residual nos seus preconceitos e olhares inibidores sobre os outros mas, neste caso, sobretudo sobre as mulheres.

Miguel Borges alterna entre papéis femininos e masculinos, numa desconstrução dos géneros que já se tornou elemento *sine qua non*, nos espetáculos deste nosso criador artístico. A sua fisicalidade é exímia e conduz-nos, ora à agonia provocada pelo risco que ele imprime, ao desafiar a gravidade, ora à sensualidade implícita quando um corpo trabalhado, parcialmente despido, nos é exibido. Mas a prestação de Miguel Borges contém, também, elementos explícitos de sexualidade. Há uma cena em que este, representando Maria, ao questionar Yerma sobre a sexualidade desta com o marido, sugere um ato sexual com Sara Ribeiro.

Yerma, Sara Ribeiro © João Catarino

Sara Ribeiro expande-se na "sua" Yerma e domina a cena com todo o potencial que o seu treino performativo lhe permite. Os vários corpos que vemos ali representados, levam-nos para várias "paragens". Os movimentos basculares, ora frenéticos ora cândidos, o serpentear do andar, a voz ora cavernosa ora límpida e maviosa, a alternância de elementos de várias culturas como o sapateado flamenco, os cantares pastorais espanhóis e os cantares regionais portugueses, mantêm-nos focados na fábula mas, sobretudo, na atualidade do tema que se renova com esta versão cénica.

Para a cena da morte do marido, Sara traja um vestido vermelho sangue, associável à vida e ao sexo, com um enorme caudal, e a percussão dos seus pés, ao som da música de Lula's, dá o ambiente violento que a narrativa pede.

A música de Lula's, entretanto, já não transmite o ambiente agressivo do início mas, transformando-a em elemento narrativo, o compositor e intérprete atinge um patamar de envolvência do espectador pouco comum em espetáculos de cariz mais "vanguardista".

O último texto de Sara é exatamente igual ao primeiro sobre pensar a vagina. Antes, numa confissão visceral, Yerma/Sara declara que matou o próprio filho. Ao matar o marido e ao não poder/querer ter mais nenhum, matou a possibilidade de um filho nascer de si. Miguel Borges fica sozinho em cena e digladia-se entre o corpo e as questões que, partindo do quotidiano, se tornam cósmicas. Do indivíduo, passam à humanidade e desta à eterna busca. O texto mistura o português e o francês, lembrando que a primeira produção estreou em Marselha:

Não ouves? Não vês? Não Sentes? Não queres? Não ouves o sangue? Não vês o sangue? Não sentes os pássaros, não queres... não quero... Não me toques, Não me toques - ne me touch pas, ne me touch pas,

É ela – é ele – é ela – é ele. É ela com ele – É ela com ela – É ele com ela dentro dela. Ela está dentro dela – ela está dentro dela – ela está dentro dela – ela está nela e ninguém sabe onde é que ela está – nem ela – nem ele – Nem ela sabem onde é que está – porque ela está fechada – está fechada dentro dela – ela está fechada virada para dentro – virada para dentro dele – ela está virada para ela e virada para ele – ele está virado para ela – ele está com ela – ele quere-a a ela – ela não o quer a ele – ela quer o que está dentro dele – ele quer o que está fora dela – ela quer o que está dentro dele e quer o que está dentro dela – ninguém sabe onde é que ela está – ela está dentro do desejo dela – a maior força do mundo é o desejo – ela está dentro da maior força do mundo – ela está dentro do desejo e o desejo está por dentro e por fora dela – ninguém sabe onde é que ela tem o desejo escondido – ela levou o desejo para fora do mundo – ela levou o desejo para dentro dela – ela levou os demónios para dentro dos cabelos – ela levou os cabelos para dentro dela todos andam atrás dela – todos olham para ela – todos esperam que ela solte os demónios de dentro dos cabelos – o povo tem mil olhos nos cabelos dela – o povo está a olhar para ela para ver onde é que ela está – ela está dentro dela a arder de desejo – ela está a arder por dentro – ela come-o com os olhos – ela come-o com os olhos – ela fala com ele – falar não é comer – falar não é pecado – ele come o mundo por dentro dela – ela come-o por dentro dele – ele come-a por dentro e por fora dela – ela está sempre a olhar para ele – quando não está a olhar para ele é porque está a olhar para ela – ela luta com ele em silêncio. Quando não está a olhar

para ele e porque não o tem à frente – ela não olha para dentro de casa – ela está fechada dentro de casa – ela passa o tempo fechada dentro de casa a olhar para ele – e quanto mais tempo ela passa dentro de casa mais ela olha para ela – quanto mais cresce o brilho mais cresce o desejo e a casa – quanto mais cresce o escuro dentro da casa mais a casa brilha por fora – quanto mais o escuro cresce dentro de casa mais covas se abrem dentro dela – quanto mais as covas crescem dentro de casa mais a casa brilha por fora – quanto mais covas por dentro da casa mais desejo por fora da casa – quanto mais a casa morre por dentro mais a casa brilha por fora – quanto mais a casa brilha por fora mais arde por dentro – ela está dentro do filho que está dentro dela – o filho está nela e ela está dentro dela.

Água fria da ribeira – a lua está gelada a lua está fria – o pássaro está morto – não ouves não sentes não vês – não pertences ao mundo não és – não tenho pássaros na mãos – não há pássaros nas minhas mãos – para ter sangue do meu próprio sangue é preciso que haja sangue de um outro sangue – não me pertenço – tenho de me desfazer em súplicas e amor – do amor só quero a semente – não vês – não ouves não sentes – eu espero – quem espera sempre alcança a criança – eu espero e desespero – estou vazio – vazio e sem pássaros – o meu sangue não encontra o teu sangue – o teu sangue espera pelo meu sangue e eu espero e desespero – não tenho forças para isto – tenho água no coração tenho um jorro de água que me sai do sague e que te enche a boca – eu encho-te a boca de água – água fria da ribeira – tenho sangue para dar e viver – tenho sangue para a humanidade toda se o sangue não em sai queima-me os olhos – a pele – a carne – os ouvidos – não ouves – não sentes não vês – os pássaros para se pertencerem têm de se desfazer em preces e súplicas

e poemas – não fostes nem nunca serás um pássaro – não me toques – o mundo não é teu – tenho o coração cheio de sangue seco – de sangue mau – sangue de mãe mau maria – Vítor - João – Victor – João – estou cheio de sangue para dar – sangue para dar à terra – tenho o sangue seco dos filhos – muitos filhos – não sentes – não ouves – o sangue queima-me os ossos – a queimadura agradável dos filhos a dor que dói sem doer – água fria da ribeira – a terra mãe o mundo fechado num oceano de sangue – mãe deitada no chão – mãe deitada na terra – mãe deitada fértil – mãe deitada na água – mãe deitada no mundo nas pedras – mãe deitada no céu – mãe deitada à espera – mãe deitada à espera do João e do Vítor – mãe deitada na esperança – mãe deitada sentada em pé – desespera a mãe que é mãe e que não é mãe – mãe ó mãe – mãe deitada no céu – mãe deitada na espera – mãe deitada não desespera – mãe deitada sentada não desespera – mãe estou cheio de mim – não me consigo encher estou cheio de ódio – vazio de nada – estou cheio de pássaros de ódio e fogo – água fria da ribeira – mãe – sou um jorro de água que te enche a boca – mãe não tenho sede – não tenho água não tenho copo nem pés para subir a montanha – mãe não tenho água não tenho sede nem sequer tenho mãos – não tenho fome, não quero beber a tua água – não quero a tua água não – quero beber das tuas mãos – quero beber quero beber o teu sangue para com o meu sangue fazer um sangue novo – mãe quero vinho e não tenho sede – quero água e não tenho fome – estou a ficar yermático – estou a ficar um deserto – desértico – a dor do sangue seco – dois cavalos a galopar à espera do sangue seco o sangue yermático – o sangue do deserto um sangue que é um sangue seco que dói que percorre as veias que doem – queres um filho queres um filho mas não tens pássaros nem verre ni eau – ni verre ni eau – não tenho água nem sede – não tenho copo – não tenho água nem copo – nem água nem copo

– nem tempo nem pés – vazio de vida e cheio de ódio – água fria da ribeira – ni verre ni eau, ni verre ni eau, não tenho sémen, não tenho água, não tenho copo, não tenho vida, não tenho sangue, não tenho tempo, não tenho pés, não tenho homem, não tenho casa, não tenho carro, não tenho terras, não tenho mundo, não tenho pão, não tenho esperança, não tenho nada, não tenho tempo, não tenho tempo, não tenho tempo, não tenho tempo não tenho dinheiro, não tenho tempo não tenho dinheiro, não tenho tempo não tenho dinheiro, não tenho tempo não tenho dinheiro, água fria da ribeira – je suis l'eau do ruisseau – je suis l'eau, je suis le verre, je suis la soif, le sang, la vie, le sangue, l'homme de la femme, la femme, le arbre, quand même tant people want – c'est partout pareil – la terre est toujours pareil – nem fundo nem fome nem sangue nem filho nem sémen nem homem nem útero nem ovários nem sexo – nem fumo não tenho ni verre ni eau, ni pieds – nem vida nem cona nem sangue nem raiva – vazia de vida e cheia de ódio – vazia de vida e cheia de ódio – vazia de vida e cheia de ódio – é por isso é que estás vazia – é por isso é que estás vazia de vida e cheia de ódio – vazia de vida e cheia de ódio. A terra é sempre a mesma a terra é sempre igual. A terra é sempre a mesma é tudo sempre o mesmo as mesmas ovelhas a mesma terra a mesma casa a mesma mulher o mesmo homem o mesmo tempo não tenho tempo não tenho sede tudo sempre igual as pedras são sempre iguais. A terra é sempre igual. Tudo igual. Água fria da ribeira – jorro de água que te enche a boca – tenho sede – não tenho copo – tenho sede – não tenho água – sangue – Ai que dor de sangue seco – não tenho som – não tenho água nem copo nem eau nem água nem verre tenho soif do sangue – o jorro de água que te sai da boca água fria da ribeira – tenho sede – do sangue – tenho sede do sangue – sou a água do rio – e agora? Tenho sede? Porque é que tenho sede? Não tenho água não tenho sede

sequer não tenho fome, não quero beber não quero a tua água não quero beber quero o teu sangue para com o meu sangue fazer um sangue novo quero vinho e não tenho sede não quero água não tenho fome nem filhos ni verre ni eau – ela bebe-lhe o sangue seco ai que dor de sangue seco – dois cabalos a galopar à espera do sangue seco o sangue yermático – um sangue que é um sangue seco que doi que percorre as veias que doem – queres um filho queres um filho nem verre ni eau – ni verre ni eau – nem copo nem garrafa nem nada é sempre a mesma coisa a terra é sempre a mesma as mesmas ovelhas a mesmas conversas a terra é sempre igual – são as pedras atiradas por mim contra mim – porquê? Ni verre ni eau ni pieds. Ni verre ni eau. Nem copo nem água nem pés para subir a montanha.

Ai que dor de sangue seco. Ela bebe-lhe o sangue seco. Dois pulsos de cavalo a galopar. Um jorro de água que te encha a boca. Coração de pato não é ninguém- queima-me o sangue.

O mundo deu-me três corações! O mundo está cheio de corações! Tenho corações nas mãos. Anda cá tocar-me! O que é que eu hei de fazer? Tenho amor pela humanidade e aprendi a perdoar! A perdoar-me a mim, e a perdoar aos outros. Já não tenho aquela cólera que me fazia correr sem parar, já não tenho aquela raiva dentro de mim, o ódio... Deixei-o no deserto. Atravessei o deserto e foi lá que deixei tudo o que já não queria – tudo o que estava a mais dentro de mim e foi aí que percebi que tinha mais do que um coração – A cólera monstruosa que sentia era como um filho para mim – alimentava-a todos os dias com extremo cuidado – mas na verdade aquele filho era um filho indesejado, mas era um filho meu quand même! Não o podes abandonar assim sem mais

nem menos. Comecei a rezar muito, entrava nas igrejas e rezava, mas não, não é pela fé, não é pela fé que entro nas igrejas e rezo é a paz do lugar, é uma maneira de estar comigo em paz – Deus? Deus é um conceito – c'est tout. Eu acredito nos conceitos. A minha aproximação à religião vem do deserto. Deus somos nós, és tu, é ele, somos nós, cada um e todos nós somos Deus, vou às igrejas pela paz, pelo conceito, pela tranquilidade. Acredito em Deus, uma vez que acredito em mim, Deus somos nós, a igreja é uma casa. Vi pessoas a fazerem filas para... mas eu não, eu não! Não é orgulho, é solidão! Sozinha, posso estar sozinha, é-me indiferente. Je m'en fou! Sou uma mulher eremita. Não preciso de pessoas à minha volta. Estou bem assim, estou contente, contente de ser assim. Sou muito mística. Sou completamente espiritual e material também. Tenho as duas coisas, os dois lados, mística e racional. Sinto--me um homem preso no corpo de uma mulher. Sou muito egocêntrica, muito rodeada por mim, uma ilha dentro de uma ilha, a minha liberdade não se lhe pode tocar mas em contrapartida sou muito – demasiado para os outros também. Faux pas toucher à ma liberté. Eu quero beber o filho dela. Eu quero beber o filho dele dentro dela. Ele está com ela mas ela está com ela. Tenho um pássaro nas mãos – não ouves - do amor só quero a semente - se ao menos eu fosse uma mulher. Se não há amor não há milagre não há vida não há vinho não há alegria não há pássaro na mão. Os homens têm de se desfazer em súplicas em amor em poemas – vocês não se pertencem. Para se ter um sangue do seu próprio sangue é preciso um amor de um outro sangue. Porém no entanto a vida. Tem de haver tremura tremores dentro do sexo e no sexo nu despido de pecado de religião que só os homens te podem ajudar. O amor qual amor do amor eu só quero a semente eu quero que o amor me foda e me fecunde amor é o meu filho por me vir ainda eu espero eu espero e desespero e

ainda me salta a tampa fujo de casa e fodo o primeiro que encontrar. É por isso que estás vazia – cheio de ódio vazia de vida – dói-me o corpo de não parir – Quem espera sempre alcança a pança – a esperança e a criança – Tenho sangue para um dois ou três ou quatro ou cinco filhos para humanidade toda para povoar um planeta inteiro e se não dás o sangue ele queima te por dentro. Quem espera sempre alcança a pança – a esperança e a criança – Vazia de vida e cheia de ódio é por isso que estás vazia – não me ouves? Não sentes não queres não prestas faut pas me toucher j'atends tout le temp j'atend n'importe ou um jorro que te enchesse a boca um jorro de água – um jorro de água – joão vitor – joão mau maria é preciso dar sangue para dar 1, 2, 3, 4 5 filhos e se o sangue não me sai queima me os ovos e a pele e os ouvidos e eu espero e corte não ouves? A lua está tão fria gelada tão fria. Nheta não telefonas não esticas não pertenças não me toques não liberto o sangue mau Maria Vitor João. Cheia de mim de ódio e de nada eu que não me consigo encher. Depois voltou para movimentos – coração que bate não é ninguém é meu – é preciso amor de um outro sangue para ser outro sangue filho do filho sangue que é bom sangue para dar aos filhos sangue para dar aos filhos para sangue para 4000 filhos tenho filhos nos ovos eu emprenho pelo sangue pelos ovos – pelo. Eu não gosto de falar porque me metem medo. Estão viradas para dentro subir aos telhados e andar descalças por esses rios. Besuntam-se de pó de arroz e vermelhão. Os cheiros são para cheirar. É preciso juntar a flor à flor quando o verão seca o sangue do ceifador. Porque a luz na garganta. Porque amolece o tronco. Os homens avançam como porcos feridos. Alegria alegria Aleluia Aleluia. Umbigo terno cálice de magia. Cada homem tem a sua vida para viver em paz é preciso andar tranquilo e as minhas dores tenho-as agarradas à carne há mais de cinco anos e quero beber água e não tenho púcaro.

> Dois pulsos de cavalo a galopar. Que dor de sangue preso. Ai que dor de cavalo preso. Como não me hei de queixar se te vejo a ti e às outras mulheres por dentro cheias de flores. Ainda acabo por julgar que eu mesmo é que sou o meu filho. São pedras dentro de mim. A terra é sempre igual. É tudo o mesmo porque te vais embora. Coisas que se saíssem de repente enchiam o mundo. O fruto há de ser colhido pelas mãos. Vou contigo até ao rio. Vamos. Vamos. Vamos.

Este foi o único espetáculo que escolhi para fazer uma entrevista ao João sobre a escolha dos temas que trabalha e o erotismo inerente aos mesmos. As respostas falam por si. A operação que fiz na transcrição para este livro é igual à das entrevistas anteriores.

Entrevista a João Garcia Miguel sobre a sua *Yerma*

5.1.

Entrevista a João Garcia Miguel sobre a sua Yerma[19] 10 de fevereiro de 2017

BS **O que te seduziu em *Yerma*, de Federico Garcia Lorca, para operares a passagem do texto à sua *performance*, ou seja, o que há de atual, para ti, naquela obra?**

JGM Ora bem, para já foram várias coisas. Primeiro, o facto de o texto ser um texto extremamente lírico, não sei se posso dizer assim. Neste sentido em que era um texto com muitos poemas, com muitas canções, com muito lírica, com muita possibilidade de tu olhares para aquilo.

A matéria textual era uma matéria muito sonora. Gosto bastante de ler em espanhol. Até não leio mal, não é? Mas aquela leitura deu-me logo a canção. Depois nós íamos trabalhar com uma série de mulheres que, e trabalhei em França, eram mulheres que estavam em estado de envelhecimento precoce, neste sentido em que eles chamam *vieillissement*,[20] ou qualquer coisa, ou outra palavra qualquer. Não é precoce, mas é o equivalente em português. Eram

[19] Transcrita por André Nunez e revista por Bruno Schiappa.

[20] Poeta, escritor e filósofo alemão, um dos dadaístas de maior impacto. Escreveu o *Manifesto Dadaísta*.

mulheres que tinham um sentido trágico muito grande na vida delas, porque eram ex-prostitutas, ou toxicodependentes, vítimas de violência doméstica, doenças várias, inclusive doenças psicossociais, enfim. O que na relação com o *Yerma* pareceu logo uma peça interessante. E depois, obviamente pela própria ideia de a heroína ser uma mulher, interessava-me muitíssimo de ela ser aquilo que eu considero também uma personagem extremamente moderna neste sentido em que ela é uma solitária, digamos assim. É uma personagem que acaba por ser heroica por fazer aquilo que é menos aceite socialmente. Vai contra tudo e contra todos. No fundo é uma vertente de uma personagem isolada mesmo no seu próprio destino. E depois porque considero. De toda a leitura que eu fiz da peça do Lorca. Mais um assunto que parecia importante era o facto da peça ser uma peça abrupta. Acabava de uma forma extremamente imperfeita, para mim. O que me permite sempre essa dimensão de imperfeição. O que me permite para já sentir uma dimensão humana muito forte e ao mesmo tempo usar essa abertura para eu próprio trabalhar depois a dimensão performativa.

BS **O drama, ritual e religião fundem-se no texto do Lorca. A violência e mimetismo têm um papel crucial no desenrolar da ação de *Yerma*. Consideras que esses elementos também são cruciais e patentes na tua encenação?**

JGM Não me preocupei muito. Se estamos a falar parte da religiosidade eu acho que ali é mais uma ideia pré-religiosa no sentido de um certo paganismo. De uma certa dimensão cósmica, uma visão cósmica do mundo, uma visão cósmica da relação do nosso corpo e da alma com o resto das coisas. Quase que uma relação animista

ou que dá valor às coisas e nesse sentido sim. Mas não no sentido religioso, mais até espanhol. Eu acho que a própria relação que eu vejo importante no *Yerma* é mesmo uma espécie de cosmogonia. Quase uma ideia de uma ordem cósmica das coisas que ela invoca. E nesse sentido é uma espécie de impulso para o religioso. Se bem que ela é extremamente pagã, ela vai contra tudo e contra todos. A própria dimensão religiosa, tanto dela como do Juan, tem uma importância porque existe uma espécie de vigilância social à volta deles, duas irmãs intercedem e toda a sociedade em volta. Mas todas as situações que se aparecem, as bruxas, a procissão final, todas elas são de cariz muito mais telúrico, muito mais pagão do que propriamente religioso num sentido de haver quase que uma doutrina. Há um apelo ao mágico e isso interessa-me bastante. E mais uma vez através da voz. Mais uma vez através do corpo nu. Do corpo descalço, do corpo nu e da relação do corpo com o chão, que me interessa bastante, isso sim. Depois a questão do mimetismo com o natural, não me interessa tanto. Porque acho que a peça é completamente colocada, tanto na minha encenação como no texto do Lorca, mas a minha talvez mais do que na do Lorca porque a do Lorca é mais popular. Mas a minha é mais numa lógica de um certo irrealismo. Há uma fusão desse olhar para dentro com a realidade, mas é na verdade uma espécie de olhar para dentro, para um abismo interior que me interessou bastante no Lorca. Tanto que o texto inicial, não sei se te recordas, eu passo imenso tempo a olhar para mim. Penso em mim todos os dias, penso em mim todos os dias, penso no centro de mim, penso na minha vagina, penso numa série de coisas. E por isso há uma espécie de cair para dentro de si próprio que me interessou

bastante naquele personagem. E nesse sentido eu vejo isso como um antimimetismo. Há um mimetismo numa relação com o olhar interior, mas não mimetismo numa relação mimetista.

BS **Só aqui numa questão de curiosidade. Principalmente, na tua encenação, surge muito essa associação da vagina a uma questão conceptual, mas o mimetismo que eu estava a referir era mais nesse sentido de ser uma transposição simbólica de um determinado real conceptual e daí a questão da religião para a peça. E quando referes que ela, a Yerma em si, é mais pagã, mas o conflito não nasce do confronto exatamente com o papel católico da mulher e daquilo que é esperado da mulher, é uma pergunta que não estava planeada, mas ocorreu-me.**

JGM Eu não acho isso, sabes? Porque no sentido católico do termo, o que seria esperado era que ela tivesse filhos e que os educasse ao brio dessa religiosidade católica. Mas o facto de ela não ter filhos, também, a função dela seria na mesma ser uma boa mulher e respeitadora e continuar aquilo que seria a doutrina e de alguma maneira trazê-la para dentro de casa e manter-se fiel ao próprio marido e ao filho e a todas as questões que aí estariam subjacentes. E ela não vai contra isso de certa forma, ela não se sente compelida a isso, percebes? O conflito dela não tem a ver com uma questão de uma religiosidade, nem interna a ela nem externa a ela, ela parece passar completamente ao lado. Ela é mais mensageira e aí é que eu acho que é a sua dimensão trágico-dramática. Mensageira de uma esterilidade social, esterilidade até do ponto de vista da relação do casamento, do ganhar dinheiro, do multiplicar

bens em bens, seja ela mensageira de uma sociedade que tendo como base uma evolução da religiosidade como a gente a conhece, mas esta religiosidade até vem mais do protestantismo do que de uma questão católica. É na própria resolução desta ideia de que tu és aqui nesta terra, de alguma forma, um mensageiro de uma doutrina religiosa.

Mas quase que vem pelo protestantismo neste sentido em que deves ser rico e de alguma forma multiplicar os bens para poder ajudar a sociedade e nesse aspeto é uma coisa que não é muito católica. Eu acho que ela é mensageira de uma outra dimensão. Tem muito a ver com uma dimensão ecológica, uma dimensão telúrica e cosmogónica, como eu dizia, que ela sente e protesta e de alguma forma opõe-se a que esta ordenação social se mantenha e se perpetue. E nesse sentido ela não tem muito a ver com a questão religiosa. É uma questão profundamente humana, e não como uma questão religiosa. No caso de *[A Casa de] Bernarda Alba* vejo uma questão religiosa muito mais potente. Quase como uma igreja fechada sobre si mesma e todas as mulheres fechadas nessa igreja. No caso da *Yerma* não, vejo uma sociedade mais ampla do que a questão religiosa, uma sociedade que escolheu um modelo de civilização sem continuidade, sem possibilidade de continuidade. Ela é claramente uma mensageira que prenuncia e avisa todos os desastres ecológicos que vêm a acontecer, os desastres naturais, a Revolução Industrial, o problema do estruturamento político e social que estamos a ver, a decadência da democracia, a desvalorização do outro, da mulher, enfim. De toda uma serie de coisas que eu vejo nela. Ela é mensageira dessa ilusão social e não só mensageira de uma dimensão religiosa.

BS **Ainda bem que dizes isso porque a questão que tenho para te colocar a seguir prende-se exatamente com os elementos antropológicos, e quais é que tu consideras essencial manter na operação de um texto. Ou seja, aquilo que culturalmente é transversal aos povos, ao Homem, aos grupos. O que é que tu consideras ser mais essencial manter. Eventualmente essa possibilidade quase de pronunciadora, no caso da *Yerma*, mas haverá mais coisas que tu considerarás.**

JGM A mim, interessa-me muito. Correndo o risco de ser bastante profano, ainda é uma coisa que me interessa bastante que é esta ideia que há que recuperar o sagrado. Tirá-lo do sítio de onde ele está e recuperá-lo para um sítio de utilização quotidiana e até mágica e mística e mítica.

Perdemos uma relação com o sagrado porque nos separámos tanto dele, a religião perdeu tanto sentido que na verdade existe necessidade de recuperar uma dimensão religiosa. Não através de uma religião tal e qual como existe, mas num passo atrás novamente para dar um passo à frente depois, mas a própria dimensão mágica das abelhas, dos bancos, das pedras, do ar, do corpo, da parte sexual, das nuvens, do céu, das águas, há um valor nas coisas que a própria religião nos separou desse valor. Entendo que a religião acabou por fazer um distanciamento por tentar preservar um lado qualquer inacessível, inatingível do sagrado, em qualquer coisa que só está ao alcance de alguns. Acabou por nos separar a todos daquilo que é mais valioso em nós: o nosso próprio sagrado pessoal. Eu acho que isso é um lado que na *Yerma* me interessa bastante. Porque ela recupera uma dimensão sagrada. A dimensão sagrada dela tinha

a ver com o sangue. Com o sangue dentro dela do qual ela podia gerar um novo sangue. E isso não era o sangue de Cristo, não era o sangue de outra pessoa, nem era o corpo e o sangue de outra pessoa, mas o sagrado estava dentro dela. E esse é o lado que a mim me interessa bastante numa peça, e me interessa bastante nas artes de hoje em dia, nas artes performativas em particular. A procuração profana da dimensão sagrada tem de ser retirada de onde ela nos foi roubada. Temos que ir roubar esse sagrado e devolvê-lo para o recuperar. E acho que as artes têm claramente um papel, nesse sentido, importante nessa recuperação.

BS **Agora em relação à versão de 2013 da tua encenação, no texto do Lorca ela morre pelas mãos do marido. Na tua versão de 2013, surge a ação de matar, mas depois o ator em fusão com a personagem profere um discurso sobre a mãe, a sua própria condição de filho, a privação como sacrifício e faz alusão a Torres Vedras a terminar com o anúncio das estátuas e locais de apresentação do espetáculo. Existe algo de residualmente autobiográfico nesse texto final, e se sim, é um elemento transversal à tua obra?**

JGM Sim, isso sim. Os elementos biográficos estão em todo o meu trabalho. Aliás, se radica, se radicaliza toda uma dimensão performativa. A utilização do quotidiano, a utilização da coreografia, do coração, do corpo, dos objetos sem valor. O plástico tem tanta importância como o veludo ou o que seja. O osso tem tanta importância como a napa. Enfim. Nesse aspeto eu acho que a importância dos objetos é o que nós fazemos deles e não esse valor e a própria relação biográfica que reside às coisas, esse aspeto

tem muita importância nesse momento final. O que aconteceu nessa situação foi que o próprio Miguel Borges, na verdade, que era o ator que está em causa, foi importante para a criação da peça, para a leitura e perspetiva orientadora das várias dramaturgias que acho que a própria Yerma tem, que as minhas peças têm. Não sou adepto de uma espécie de visão única, orientadora. Eu acho que há uma visão única em cada peça. Mas no caso do Miguel Borges e nessa versão, o que acontece é que o facto de a Yerma matar o Juan não significa, para mim, que ela tenha morto o filho e a própria possibilidade de continuação.

BS **Apesar de ela o dizer.**

JGM Apesar de ela o dizer, mas ela mata o filho no sentido estrito do termo para se apaziguar. Quase como se isso permitisse que ela mais tarde ou mais cedo pudesse vir a ter uma outra continuidade. Para se plantar uma árvore, para se gerar um filho de uma outra pessoa qualquer. Ela teve que matar aquele filho para poder, enfim, continuar a viver de alguma maneira, e deixar de estar bloqueada dentro dela toda uma geração de coisas. Agora, o que me interessava também era mais uma vez o princípio mágico. O sentido de que nada morre, que de alguma maneira tudo se transforma numa outra coisa qualquer. Esse era o princípio que me interessava e me interessa ainda naquela peça. A questão mística mais uma vez, a questão mítica mais uma vez, a própria ideia de que existe dificuldade em lidar com isso. Nós temos uma vida para além da vida, mas cada vez mais temos que escavar essa questão e cada vez mais acho que por um fenómeno qualquer que eu não consigo explicar e não sei muito bem, eu não

sou propriamente só filho do meu pai e da minha mãe, percebes? Já trago mais alguma coisa muito anterior a eles. Por exemplo a minha relação contigo, a minha relação com a Sara, a minha relação com este Teatro, a minha relação com uma série de coisas. Há quase que uma espécie de predestinação, mas existe uma coincidência, uma conjugação de coincidências que são muitas vezes surpreendentes. Hoje em dia tenho uma companheira que continuamente e repetidamente e todos os dias me alerta para essa questão porque ela acredita firmemente nisso. Até esse facto é interessente para mim. De repente ter uma pessoa que acredita tão firmemente na reencarnação das almas e nessa coisa toda. Eu tenho mesmo dificuldade em aceitar isso. Porque sou muito mental, sou muito intelectual no sentido racional do termo e tenho muita dificuldade. Mas estou cada vez mais a aproximar-me dessa explicação das coisas. Por exemplo, o facto que entro aqui no Teatro Ibérico e eu encenei quase todas as peças que o [Xosé Manuel] Blanco Gil encenou. *As Bacantes*. O *Yerma*, as *Barcas*, e por aí fora, enfim. São uma data delas. O *Hamlet*. Nem nunca pensei que é quase uma espécie de recuperar uma coisa que existiu e dar-lhe uma segunda vida. Posso considerar que isto uma mera coincidência. Porque o teatro é feito disto mesmo. Mas há tantas peças de outras coisas. Que raio de coincidência e porquê que isto acontece também desta maneira. Claro que isto acontece na própria relação com as coisas em si mesmo e sinto que as peças também são como se eu voltasse aos clássicos porque eu acho que eles contêm um segredo e se acredito que contêm um segredo é porque esse segredo já vem de algum lado. Que se perpetua nas coisas. Nos textos, nas pedras, nas esculturas, nos quadros,

e acho que isso é que é importante. Há formas de energia que de alguma maneira se enlaçam e se desenlaçam, nascem e morrem. Aliás, tenho estado a ler com muita atenção o livro tibetano dos mortos e aquilo é impressionante, é impressionante mesmo. A forma como toda aquela cosmogonia do mundo e do além-mundo deles, é lógica, tem uma certa lógica. Que não deixa de ser abismal, surpreendente e terrivelmente magnética, apaixonante, inquietante, porque é uma construção do mundo super possível e nesse sentido é como se a alma do Juan se transformasse depois no filho e depois numa coisa que nós vimos. A relação com o final é porque, na verdade, eu acho que o teatro é um exercício de enlace de mundos, de desenlaçar mundos e trazer pessoas para dentro de várias realidades e depois o que me interessava depois de ter havido aquele passo de mágica, de o Juan ter morrido e ter ressurgido, eu queria que ele entrasse numa espécie de zona de realidade máxima, de choque brutal. No Brasil isto mexia imenso com as pessoas. No final daquela peça toda, fazíamos um exercício de "realidade". Havia pessoas que ficavam muito chocadas e referiam isso com um grande, "*porquê aquela questão?*", é a lógica da anedota, de repente vocês [es]tiveram ali emergidos num processo catártico, quase imersivo e de repente eu quis tirar-vos a cabeça dentro de água e dizer "*respira, respira*". E acho que esse processo em Portugal, [nos sítios] onde nós estivemos, e em Espanha também, funcionou lindamente. As pessoas percebiam isso como algo que era libertador.

BS **Também funciona um bocado como aquela questão de atenção até agora. Vocês estiveram como personagens**

e agora é o ator. Quase que essa desmistificação do trabalho, João, só para terminar e já que estás a falar de coincidências e das coisas que de algum modo se interligam ou coincidem, curiosamente já me vais sendo familiar e portanto já haviam algumas questões que eu achava que eram bem direcionadas, mas tu foste dizendo coisas que praticamente remetiam para a questão que eu tinha elaborado a seguir. Isso mais uma vez vai de encontro a essa coisa da coincidência e temos aqui mais uma vez um exemplo disso. Porque tu começaste por dizer que eras um intelectual e por isso essas questões da vida depois da morte ainda te são de algum modo distantes e precisamente por saber que também és um intelectual, tens um percurso académico, és um pensador e pensas para além de ser também um artista plástico, um pintor, e pensas sobre a tua obra. Queria só, por causa do contexto específico do ritual, da religião, e tudo o que está em causa em Yerma, perguntar por último se René Girard, Victor Turner, e/ou Émile Durkheim são autores que te fascinam ou nem sequer participam nas tuas referências imediatas?

JGM Girard, tu já me falaste, e é o único em que eu não tenho assim uma coisa diretamente ligada com ele.

BS **É o que fala sobre a *mimesis*, sobre a violência, sobre a questão da religiosidade.**

JGM Já sei qual é. Sim, por todos eles eu já passei por eles. O Turner mais. O Durkheim também. Claramente, eles são muito interessantes. O Turner, então, foi para mim, desses três, aquele que

eu mais conheço e aquele que eu estudei bastante e que eu até li bastante e continuarei a ler bastante, pelas questões todas que têm a ver com a dimensão performativa. Mas eu ainda não percebi muito bem uma série de coisas que têm estado a fazer nesta perspetiva do estudo do meu próprio trabalho, na relação com o próprio trabalho, o próprio doutoramento avança sobre isso.

Mas há uma questão que me acerta particularmente que é: eu sinto que a certa altura houve como que um avanço do modernismo que provocou uma cisão profunda que foi uma valorização de um olhar exterior. Um olhar técnico da realidade. Um olhar absolutamente mensurável, fotográfico, cinematográfico. Enfim, calórico. Com temperatura, cor, etc. Tudo, tudo era medido e tudo é mensurado de uma certa maneira. Esse olhar técnico é uma coisa extremamente importante porque na verdade implica uma espécie de ilusão de que é possível matar Deus, destituirmos essa figura e de alguma maneira dominar o mundo, dominar o destino e atingir uma espécie de paraíso construído. E por outro lado isso cria uma enorme força reativa que é completamente submergida por este feérismo, por esse deslumbramento do poder do Homem sobre o mundo. De repente o Homem deixa de ver o mundo. Acaba por perceber que consegue dominar e isso causa uma euforia generalizada. O próprio Teatro sofre imenso com isso, mas ao mesmo tempo que esta visão invade a nossa vida em geral, há uma outra que passa para um segundo plano mas que ao mesmo tempo se reforça em consistência, em substância e numa espécie de dinâmica interior que acaba por ter uma expressão muito forte nas artes, que é uma espécie de visão virada para dentro, visão do inconsciente, uma visão subjetiva, distanciada e desconfiada de si

mesma, insegura que ao mesmo tempo vai recuperar toda uma outra visão, digamos, mais ajustada do Homem na sua relação com o cosmos e com o mundo. Quer dizer, começa a própria definição de personalidade que é muitas vezes ouvida do ponto de vista de que nós somos, como personalidade íntegra e coerente e de alguma maneira começa a iludir-se ao mesmo tempo. É uma coisa escondida, é uma coisa contra natureza. Quantos corpos existem dentro do nosso corpo? Já não estou a falar de heterónimos. No sentido mesmo de corpos. Quantos corpos é que nós conseguimos guardar dentro do nosso corpo. Quantos olhares?

BS **Quase géneros, não é?**

JGM Sim, quantos géneros é que nós conseguimos ter. E essa visão é extremamente calcada e submergida, depreciada, até. Mas ao mesmo tempo vai ganhando cada vez mais espaço. Se ganha esquecimento, por um lado, vai ganhando mais espaço por outro. E acho que a *genesis* daquilo que é a performance, na verdade, a performance em termos artísticos e a performance que vem como consequência de uma dimensão tecnológica, na verdade, uma palavra que vem de uma dimensão da máquina, da manipulação da realidade a partir da dominação da máquina. Ela é apropriada por uma dimensão artística e acaba, por ela mesma, esta dimensão performativa, acaba por recuperar valores do inconsciente, do interior, de uma outra dimensão ritual. Das dimensões rituais. No fundo da relação entre mundos, entre as coisas. Que o Turner, que o Girard, que o Durkheim de alguma maneira vão pegar. Em diferentes perspetivas em cada uma das suas obras, eu acho que cada um deles vai buscar essa dimensão. Há um conhecimento

que não se baseia na medida das coisas. Há uma dimensão do conhecimento que se baseia na experiência. Que se baseia no próprio escoar da vida.

BS **Quase como o Jung define a sua memória coletiva, no seu percurso existente.**

JGM O Jung é claramente um dos esteios daquilo que eu penso hoje em dia. Claramente. Ou seja, há um valor do indivíduo que é superior ao valor do coletivo. Apesar do coletivo tentar claramente impor a sua marca como conhecimento. O conhecimento existe porque existe assim uma série de pessoas a dizer que isto existe.

BS **Há um fator existencialista, não é?**

JGM Há um fator que uma pessoa o põe em prática, e pode haver, por absurdo que seja, uma realidade onde eu acho que, a mesma arma, pode ser letal para uma pessoa e vital para outra pessoa. A luz pode cegar uma pessoa e pode fazer outra pessoa ver. O ar pode fazer uma pessoa de alguma maneira inchar, e outra definhar. É por isso eu acho que o conhecimento tem muito a ver com essa experiência do corpo que é uma experiência vital e não é uma experiência sempre partilhada. Muitas vezes uma experiência feita de antagonismos e de descobertas singulares e subjetivas.

BS **Como aliás a experiência ou experimentação.**

JGM E isso interessa-me. A dimensão performativa tem a ver com essa dimensão da experimentação da Arte. A Arte só é válida no sentido em que ela providencia uma experiência e uma experimentação da realidade e esse é o lado que me interessa bastante. E esses

são os autores que claramente, cada um à sua maneira, valorizam os aspetos que me ajudaram a pensar o que eu hoje acho valioso.

O final do espetáculo é-nos dado com um pequeno e último texto, que já não constitui parte da narrativa. Trata-se de um conjunto de jogos de palavras, sons e ideias que resulta em humor. Para aliviar o nosso regresso a casa, o João Garcia Miguel brinda-nos com um momento leve, servido pelo exímio Miguel Borges.

É neste ambiente, entre os elementos trágicos de Lorca, a visão crua e observadora dos defeitos do sistema e da sociedade do Garcia Miguel, a música de Lula's e as *performances* de Sara Ribeiro e Miguel Borges, que somos confrontados com, por um lado, o desejo mimético implícito ao nosso quotidiano (e também o de ter as possibilidades físicas dos dois intérpretes) e, por outro, o medo mimético que caracteriza a psicologia de grupo e que pode conduzir a finais terríveis.

=

Los Negros e Os Deuses do Norte, ou a criança erótica

6.

Imagem do Programa de *Los Negros e os Deuses do Norte*, Sara Ribeiro © Miguel Lopes

Come chocolates, pequena; come chocolates! Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates. Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria. Come, pequena suja, come! Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!

Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) *in Tabacaria*.

Los Negros e Os Deuses do Norte[21] trata-se de um dos espetáculos mais enigmáticos de João Garcia Miguel após a criação da companhia com o seu nome. Estreou no dia 14 de julho de 2014, no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Almada, com uma duração de 0h70m.

Considero-o enigmático porque é tamanha a convocação de elementos que, o espectador com menos referências da diversidade cultural global, ficará perdido num *puzzle* se se tentar cingir a uma única leitura.

[21] Ficha Técnica e Artística – Encenação e Texto: João Garcia Miguel; Performance: Sara Ribeiro; Música Original: Sara Ribeiro, Lula's e Gil Dionísio; Figurinos: Miguel Moreira; Vídeo e Fotografia: Miguel Lopes; Apoio à Dramaturgia: Mário Verino Rosado e Marta Lança; Apoio à fisicalidade: Romeu Runa; Direção de Produção: Raquel Matos.

Existem vários resultados, em nós, de *Los Negros*…. Mas deixar-nos sem qualquer sensação erótica não é um deles.

No programa podemos ler o seguinte:

> # LOS NEGROS E OS DEUSES DO NORTE, um concerto performativo que celebra o negro, o minúsculo, a mulher, a morte através da poesia, da verdade e do belo. Uma cocriação entre três performers/músicos e um encenador num espetáculo a solo que emerge das trevas e do caos. Aqui, Uns e Outros criam experiências sonoras musicais e performativas, para vozes e corpos anónimos que desejam inscrever a sua força no futuro rompendo o nevoeiro das suas almas.

Apresentado à imprensa como a viagem de uma criança, pelo mundo que a rodeia, o que vemos ali vai muito mais longe. Revela que, tal como manipuladoras, as crianças, sobretudo a partir dos oito anos de idade (ou até antes), podem ser intensamente eróticas mas, como defendo, sem terem essa sensação ou, antes, conjunto de sensações, suja ou sujas pelas modalidades através das quais o Homem ocidental (pelo menos este) criou uma barreira que remete para o malévolo e o maléfico tudo o que se relaciona com essa liberdade, inocência e dimensão erógena das idades e das várias partes do corpo.

O nascimento da criança, sem que ela tenha opção, o crescimento da mesma e o confronto com o mundo e as suas regras, costumes e ações contra o planeta e os outros seres, a agonia, o desespero, a crise existencial e o final (a morte), com um alerta eterno para cada um de nós ativar a “sua” criança e o negro que há em si, é o resumo que posso fazer da fábula, e

que lhe dá um tom intemporal e metafísico. Intemporalidade de um *pathos* provocado pela violência da imposição de determinada conduta através da castração das pulsões e impulsos, que mais não são do que características de uma liberdade do corpo, transversais a todos os seres animados.

O espetáculo começa com Lula's e Gil Dionísio a interpretarem um tema musical sereno, durante o qual o primeiro vai fazendo declarações sobre o estado em que nascemos, o que é determinado pela felicidade, como somos por oposição ao que deveríamos ser, *et cetera*. O espaço cénico está praticamente despido. Apenas alberga os instrumentos musicais de Lula's e Gil, uma cama (colchão) e dois microfones.

Durante o tema musicado, Sara Ribeiro performa o nascimento de uma criança, tendo por fundo uma pintura do João onde podemos ler exatamente a palavra "criança". Veste calças de napa, cor de vinho tinto, os cabelos longos estão soltos, os seios nus e cobertos por um enorme colar de metal dourado que cobre uma grande parte do peito. Os movimentos remetem para o dos androides que nos habituámos a ver em filmes americanos. Para além destes fatores, aparentemente "inocentes", há nos movimentos do corpo de Sara, uma indelével associação a uma sedução e a um ato autosexual. Muitos desses movimentos aludem à autoerotização e automasturbação. Defino como autoerotização a expansão erótica do corpo e a sua intensificação em determinado espaço e tempo, pel@ don@ desse mesmo corpo e, como automastrubação, a masturbação pel@ própri@, uma vez que podemos ser masturbados (aqui enquanto ação), por outrem. Estes movimentos, associados ao facto de Sara estar deitada sobre uma cama, não deixam margem para outra contextualização. Mas tudo é performado com grande integridade,

Los Negros e os Deuses do Norte, Sara Ribeiro © João Catarino

elegância e beleza. O efeito estético que provoca em mim é o da certeza de que, a sexualidade não tem que ser uma coisa vulgar nem vulgarizada. De outro modo os próprios deuses e outras personagens criadas pelo Homem não seriam aliciados pela mesma.

Sara sai da cama e caminha com os quatro membros até perto do microfone que a espera. O modo como se levanta remete-nos para o crescimento e passos determinados de uma criança que começa a ter pensamentos e voz própria. Com o seu poder e controle vocal, fala metaforicamente sobre a condição da mulher, o que é sê-lo e o que não o é. Todo este momento, apesar de ser executado ao microfone, tem apenas as (inúmeras) possibilidades vocais de Sara como bandeja. As modulações que faz criam o ambiente pretendido para cada conteúdo. Não existem efeitos tecnológicos, com exceção da amplificação e equalização necessárias à acústica, como existem em outros momentos aos quais farei referência. De seguida, Gil Dionísio sai do seu espaço de músico (é um exímio violinista) e avança para o espaço onde se encontra o segundo microfone. A sua fisionomia e o modo como usa o cabelo fazem lembrar um viking. Carrega ao pescoço um colar de metal dourado, idêntico ao de Sara mas de muito menor dimensão. Traz a notícia de que O Profeta chegou. Fá-lo de forma fascinante. Não posso deixar de referir aqui que me escapa a razão pela qual apenas Sara é anunciada como *performer*, uma vez que Gil Dionísio também se destaca física e vocalmente para integrar a narrativa, e Lula's funciona como narrador.

A partir daqui o espetáculo ganha características de *stand up comedy* – da boa – com Sara Ribeiro a satirizar o estado do mundo, as escolhas e consumismo das pessoas, e o estarem eternamente "à espera de Godot"

Sara Ribeiro e Lula's © João Catarino

Sara Ribeiro, Lula's e Gil Dionísio © João Catarino

quando, num momento de grande extensão textual e utilização de um ritmo frenético na elocução, relata as sucessivas alterações ao horário em que é suposto "O Profeta" chegar.

De regresso às mensagens mais profundas, entramos num ambiente de sonoridades africanas, durante as quais Sara vai narrando pequenas parábolas sobre as relações entre as pessoas. Segue-se um elogio ao regresso à escuridão. Aqui no sentido de inocência. Um regresso ao estado não contaminado por regras, normas, imposições, opressões mas, paralelamente, à defesa de voltar ao estado negro de África, ao estado livre e performativo africano, ao erotismo e à livre fruição do mesmo. A questão residual é: porquê que temos tanto medo do que é negro, do que é escuro, do que não participa da "iluminação" do Homem ocidental? Um dueto de Gil e Sara num estilo *rap* mas com grande ênfase na música sincopada, através da percussão como a que é utilizada em vários rituais tribais. Este momento é construído com o apoio tecnológico que mistura efeitos nas vozes, altera os registos e que vai sendo utilizado até ao final. O que resulta de modo perfeito para a alternância entre estados etários. Afinal, nascer é uma tragédia porque a vida é uma violência que desativa o nosso estado mais autêntico através da imposição de normas de conduta. Não temos controlo nesse destino a não ser que, muito mais tarde, nos consigamos libertar do *pathos* inerente ao desvio e opressão da liberdade.

O espetáculo termina com a morte da "criança interior", depois da exposição ao percurso mundano de que foi vítima. A frase que retemos, no final, e que parte de outra criança (Gil Dionísio) é: O negro és tu, a criança és tu.

Todos os elementos do espetáculo têm uma interligação que resulta num produto de grande qualidade e no que considero um "caso sério" da criação artística autoral. Uma obra que, se Sara Ribeiro não existisse, nunca veríamos. Para além do que já escrevi sobre ela e o seu lugar central na Companhia JGM, Sara mostra aqui como se pode passar e passear por vários registos sem saltos, sem imposições, de modo fluído e, como se diz na prática, "orgânico". O fluxo entre os momentos é feito do mesmo modo que as formas de uma ameba se alteram: suave, ligada e confortavelmente.

Sobre o erotismo da criança que nos ocorre neste espetáculo, ele surge enquanto elemento de liberdade e também da individuação. As pessoas mais lúcidas e atentas verificarão que encontramos ali a realidade de tudo ser o que é, de acordo com a circunstância em que se encontra.

O erotismo da criança também pode levar ao desejo da mesma por outr@. Vladimir Nabukov foi um dos escritores que melhor expressou e apresentou essa realidade com a sua novela *Lolita*, na qual um professor universitário é surpreendido pelas manifestações sedutoras de Lolita, de 12 anos.

Se recusarmos essa possibilidade, que a arte tão bem manifesta, de que a sexualidade de cada um é diversa da de outro, mesmo que se assemelhem, estamos a insistir em paradigmas envelhecidos e que já não fazem qualquer sentido atualmente.

O que o João escreveu a título de apresentação da obra foi:

Troquei o corpo de velho por um violino. Troquei o violino por uma alma de criança. A criança tinha oito anos e carregava em si toda a sabedoria do mundo. Toda a sapiência não cabia no corpo frágil da alma da criança. O corpo velho apodrecia, adormecido. Não consta que tivesse seguro de saúde, ou passaporte. Podemos começar de novo? Noutro lugar? Um outro lugar cheio de espaço. Um lugar novo. Atulhado na ausência dos corpos e das almas. Povoado por animais que descem das árvores e são caçados por predadores. Uma espécie de nova ordem natural. Um lugar vazio, cheio de violinos. Podemos começar de novo? Recomeçar a partir do sonho, como crianças de oito anos, sem corpo. Começar perto de lugares desertos, intocados pela mão do homem. Lugares de vida, onde a natureza define o seu destino. Lugares onde deixamos as crianças de oito anos subirem às árvores para contemplar o mundo e ouvir melhor os violinos. Lugares de imaginação e confronto. Sonhei que a chave do mundo morava no coração da alma da criança de oito anos. No som dos violinos, nos animais em metamorfose e num corpo que se deixa adormecer para conhecer melhor o mundo. O sonho era um lugar negro, dentro desse lugar apagado que se chama noite. O sonho e a noite eram marginais. Escorriam por entre os dedos e deixavam-se beber por lábios insaciáveis. A chave era a porta do sonho do mundo. Todos aguardavam o profeta, em cima de árvores, despidos de corpos. Leves, como almas puras de crianças rebeldes. Nesse espaço, nesse sonho havia algo a dizer. Não precisamos de dentistas porque os nossos próprios dentes não existem. Sonhei que o corpo era uma fronteira. Do outro lado de dentro [sic], a alma lançava-se contra a pele impenetrável das coisas. Uma Deusa do norte era o arauto de um novo amanhecer. Um sonho onde o sentido sai da pele, faz-se melodia e reverbera de novo para o corpo, que mais não é do que a alma de uma criança de oito anos. No sonho, de

mãos entrelaçadas e lábios molhados, dançávamos o tango primitivo e sabíamo-nos anjos devastadores, de martelo em riste.

Todo este texto do João conduz a uma partilha de ideias entre nós os dois. Enquanto relação emissor/recetor, os efeitos que o espetáculo teve em mim encontram nele matéria suficiente para se justificarem. Se não fosse erótica e erógena, a criança que se destaca das outras pela sua constante inquietação, desassossego e busca de inclusão, não teria tal personalidade de questionar e procurar compreender a, e o sentido da, vida, é a hipótese que me ocorre ao ver este espetáculo. Se negarmos o erotismo da criança e o espartilharmos, estamos a negar ao indivíduo o crescimento de si mesmo, de acordo com o seu potencial e a sua experiência. Estamos a privá-lo da liberdade de aplicar de modo autêntico a sua passagem pela vida no planeta. Devo deixar ainda claro que, quando me refiro à criança erótica, não me refiro à aplicação prática desse erotismo com outros indivíduos mas sim à devolução dessa condição àquela, para que ela possa suprir de algum modo a perda do estado de continuidade quando foi cortado o cordão umbilical, continuidade essa que era nutrida pela ligação constante a outro ser – a mãe – e, ao conhecer-se através do autoerotismo, poder relacionar-se com @s outr@s, mais tarde, com confiança e compensação desse estado físico de descontinuidade. E foi esta ideia que me ficou clara através de um espetáculo que me apresentou uma manifestação de sexualidade diferente.

La Vida es Sonho, ou a fantásia como realidade

7.

Detalhe do programa do espetáculo. Sara Ribeiro © Tyrone Ormsby

Que é a vida? Um frenesim. Que é a vida?
Uma ilusão, uma sombra, uma ficção;
o maior bem é tristonho, porque toda
a vida é sonho e os sonhos, sonhos são.

Últimos versos de *A Vida é Sonho*, de Calderón de La Barca

Para não repetir o modelo de abordagem ao espetáculo,[22] inicio este ensaio com a fábula de *La Vida es Sueño*.

Um príncipe de nome Segismundo vive desde a infância numa prisão escura, acorrentado, tendo sido ali colocado pelo pai. Este último foi movido pela ideia de que a rainha morreu ao dar à luz porque o príncipe a matou. Uma profecia referia que Segismundo, chegando à idade adulta, traria grandes desgraças ao reino e tornar-se-ia uma pessoa cruel e viciosa, o que veio ampliar o impulso do rei para o encarcerar,

[22] Ficha Técnica – Texto: Pedro Calderón de la Barca; Direção, Encenação e Adaptação do Texto: João Garcia Miguel; Codireção e Adaptação do Texto: Marcos Barbosa; Interpretação: Miguel Borges, Sara Ribeiro, Gil Dioniso, Emílio Gomes e Diana Sá; Música: Lavoisier (Patrícia Relvas & Roberto Afonso), Gil Dionísio, Sara Ribeiro; Performers: Yuuts Ruoy (Ana Ri, Gonçalo Valves, Inês Carincur, Rita Barbita, Tyron Ormsby); Figurinos: Pavão Pobre; Cenografia: Cia JGM; Direção de produção: Raquel Matos.

acreditando que, desse modo, impediria a profecia de se concretizar. A partir daí, o único contacto que Segismundo tem com o exterior é com Clotaldo, servo do seu pai.

Passados vários anos, o rei arrepende-se e começa a pensar se teria procedido corretamente enclausurando o filho daquele modo. Ordena que o adormeçam e o retirem da torre. Ao acordar Segismundo está no palácio real, bem vestido e cheio de joias. É-lhe dito que é príncipe, e que tudo o que lhe tinha acontecido antes tinha sido apenas um sonho.

Integrado no seu novo papel, Segismundo, tal como previra a profecia, começa a cometer os crimes que tinham sido anunciados na altura do seu nascimento: tenta matar o seu criado, desafia o rei e obriga a donzela Rosaura a amá-lo. Enraivecido por tais atitudes, o rei inverte tudo. Ordena que o adormeçam, lhe retirem as roupas e as joias e o encerrem de novo na torre, preso a correntes muito espessas. Ao acordar, Segismundo lamenta-se sobre as questões da vida, preso entre a fantasia e a realidade.

As imagens escolhidas para integrarem esta análise, são as que, por vontade do Tyrone, contêm espectros das personagens que funcionam, nesse momento, como sombras, fantasmas, fantasias.

Estreado no Teatro Nacional São João, a 9 de janeiro de 2015, com a duração de 1h15m, este é o mais longo, da tríade de espetáculos que selecionei, bem como o que tem mais texto proferido.

Tal como nos dois casos anteriores, também aqui o espetáculo é iniciado com música. Desta vez a música tem o efeito de suspensão. Uma única

Gil Dionísio e os Yuuts Ruoy © Tyrone Ormsby

nota instrumental, qua soa como um silvo, paira, alternando entre *piano* e *forte*. Sobre essa nota, surgem percussões metálicas e sussurros. Todo este conjunto de elementos musicais é executado de modo subtil, suave. A luz sobe sobre Gil Dionísio, trajando calções de lantejoulas prateadas e um casaco de pele, que vai abrindo e fechando, conforme os movimentos do corpo. Gil tem ainda consigo o seu violino, cuja mestria já tinha sido exibida em *Los Negros*…

Trata-se do nascimento de Segismundo. Gil é um homem robusto. A sua fisionomia lembra mais uma vez um viking, sobretudo assim vestido. O corpo é trabalhado e as pernas nuas e o torço, oscilando entre a visibilidade total e zonas ocultas – como referi, consoante os movimentos do *performer* –, instalam, mais uma vez uma sensação erógena ampliada. Aqui "vemos" também uma criança erótica porque o corpo que a representa é de um adulto. Mas o espetáculo não trata este tema. Fala sobre a opressão, a crueldade e a tirania.

Os Yuus Ruoy (Ana Ri, Gonçalo Valves, Inês Carincur e Rita Barbita) surgem ao fundo, com pouca luz, fazendo percussão com os pés. Remetem-nos para a guarda real que se aproxima. Segismundo vai ser encarcerado. Quando este fica sozinho, somos brindados pelos Lavoisier (Patrícia Relvas & Roberto Afonso) com um tema musical inspirador ao longo do qual Gil Dionísio executa todo um contorcionismo do corpo, fascinante, até que inicia um discurso que questiona a liberdade. À esquerda dele, numa zona menos iluminada, temos Sara Ribeiro que, com a sua capacidade física, consegue compor também uma personagem com traços de querubim, para o narrador a que dá corpo e voz. Traja um colete também de lantejoulas e uns calções escuros. Miguel Borges

Rei Basílio, Miguel Borges © Tyrone Ormsby

dá vida ao rei. Traja calças pretas, camisa branca fora das calças e um casaco comprido, preto e luvas pretas. Um canudo, que tem na mão, simboliza o ceptro e a bengala. É um prazer enorme ver a facilidade com que executa os movimentos em simultâneo com o texto. Conta-nos porquê que encarcerou Segismundo.

A boca de cena, esquerda baixa, apresenta muitos microfones. Estão desordenados e em várias posições. Simbolizam o lugar de onde o rei fala com os seus súbditos.

O espetáculo segue com uma combinação dos elementos anteriores conforme o teor da cena: ora mais agressiva, ora mais serena. O texto original é usado nas cenas incontornáveis para a perceção da fábula e os textos sobre a liberdade, o amor e os direitos humanos (de autoria do João) são utilizados como manifestos. Continuamos a contar com a intervenção dos Lavoisier, de modo harmonioso. Os Yuus Ruoy, muito novos, preenchem o espaço como fantasmas, sombras, fantasias. Os atores Diana Sá (Rosaura) e Emílio Gomes (Clotaldo), não tendo a mesma matéria performativa que Sara, Miguel e Gil, não destoam do elenco, tendo momentos em que também sobressaem. Até ao final, o conjunto de elementos convocados é utilizado com grande mestria pelo João Garcia Miguel.

Centrando-nos mais em Sara Ribeiro. Percebemos que, também aqui, ela marca território. Nada do que diz ou faz nos dá a sensação de estar a representar. Dá-nos sim a sensação de que, o que estamos a ver, está mesmo a acontecer naquele momento. Tomamos as cenas dela como reais. Como nos rituais. É necessário estar muito seguro para se

Narrador, Sara Ribeiro © Tyrone Ormsby

conseguir alternar entre registos como ela o faz e do modo que já referi. Também nesta criação, João Garcia Miguel sabe que deve dar-lhe sempre material para Sara elevar os seus espetáculos a um nível equivalente àquele que ele sonha e constrói. Temos, ao longo da apresentação, uma enorme empatia com Segismundo, provocada pela violência e *pathos* operados pelo pai com desconhecimento daquele e sem qualquer controlo nisso – elementos trágicos.

São raros os momentos em que, num espetáculo, tomamos a fantasia como realidade, tal como Segismundo enquanto está encarcerado.

Concluindo:

João Garcia Miguel e o Que o Corpo Pode Fazer e a Mente Não Permite

O que torna os espetáculos um veículo para manifestações da condição humana, é o facto de, não apenas colocarem questões como, também, apresentarem perspetivas várias sobre a psicologia e a natureza do Homem. Ao ver várias versões de *Hamlet*, de Shakespeare, em cada uma retenho uma particularidade da nossa existência, através da forma como os atores partilham a sua *performance* comigo. É assim, também, que o teatro se torna ferramenta da ciência sociopsicológica. De igual modo, ao ver espetáculos as manifestações do corpo que se apresenta e dos corpos que representa, posso considerar outras possibilidades para além das que o autor declarou como sendo a sua vontade e premissas para a criação de cada um desses espetáculos. A Arte permite (re)conhecer outras diversidades que não apenas a biológica. Permite também que encontre pares, ou seja, outr@s que partilham de condições minhas, e também ímpares, ou seja, outros com condições totalmente divergentes das minhas. Se eu for confrontado com uma prática existente mas muito diferente da(s) minha(s), e aqui refiro-me *stricto sensu*, às práticas sexuais, poderei aceitar, rejeitar, compreender, rever a minha postura e ter tantas outras reações que, de outro modo, se nunca tivesse acesso a elas, não participariam do meu referencial, o que me deixaria reduzido à minha exclusiva realidade.

Os resultados a que cheguei com este estudo de caso, não podem ser considerados como verdades absolutas. Investigar, conforme diz Tim Ingold a quem fiz referência no capítulo direcionado para a oficina dirigida por João Garcia Miguel, "é tentar perceber o mundo como ele é [...], e tentar encontrar correspondências."

O método de observação e articulação da mesma com conceitos permitiu-me abordar o João Garcia Miguel e a sua obra, na perspetiva do tema desta investigação.

A entrevista que lhe fiz sobre a vida, o princípio e as questões que o movem, falam por si. Ficou claro que as manifestações das sexualidades na Arte participam da sua consciência mas que não o movem artisticamente. Elas são um resultado que alguns espectadores podem reconhecer.

Todos os elementos que convoca para as suas criações resultam, primeiro, numa sedução dos sentidos e numa ignição para que viajemos pelas nossas fantasias, segredos e desejos mais resguardados. A música tem uma grande carga erótica, segundo o Maestro Pedro Amaral, Diretor da orquestra Metropolitana e comentador da Antena 2. As luzes resultam como temperatura para os nossos corpos. Por vezes é muito agradável senti-las e o João sabe disso. As vozes e timbres estabelecem uma ponte entre o *performer* e o espectador. O guarda-roupa denuncia uma forte relação com o erotismo e as questões do sexo, mesmo que seja apenas para nos fazer sair da nossa "zona de conforto". Em *Passos em Volta* (2019), por exemplo, o David Pereira Bastos (ator) surge, a determinado momento, com umas *jock straps* azuis. Trata-se de roupa interior, habitualmente associada ao homoerotismo, que naquele caso específico

era contrário à personagem. Uma forma de João Garcia nos dizer que as normas não correspondem às práticas.

João Garcia Miguel usa frequentemente o palco despido ou quase. Desse modo temos maior e melhor acesso aos corpos e às representações no espaço e tempo do teatro. A criança erótica, ou associada à vida, também ela erótica – porque resulta de um ato sexual –, é transversal aos três espetáculos que descrevi. Em *Yerma*, a obsessão de ter um filho conduz a uma intensificação da prática sexual com o marido; em *Los Negros*…, a criança que nasce move-se de modo erótico porque é representada por Sara Ribeiro. Em *La Vida es Sonho*, este elemento, que não referi na descrição do espetáculo e deixei para esta parte, surge através do grupo Yuus Ruoy que é composto por atores muito jovens. Um rapaz e três raparigas, tão jovens, que as caras ainda parecem de crianças e as peles têm o brilho da infância. São estagiári@s, ou seja, as idades deles são mais velhas do que a aparência. O rapaz traja umas calças de napa, pretas, rotas nos joelhos, e tem o tronco nu. As raparigas trajam igualmente calças de napa pretas e usam uma espécie de corpetes. Dois desses corpetes deixam vislumbrar os seios, porque têm renda nessa zona, e o terceiro é de um tom salmão, opaco, que não tem a mesma leitura.

Estas (e outras) manifestações eróticas, nos espetáculos do João, funcionam como uma declaração da inocência com que devemos olhar para o que se relaciona com o sensual e o erótico.

O percurso do João Garcia Miguel –, o medo da morte, que viu de frente, as rejeições de um mundo conformado e conformista, a depressão, a extrema sensualidade com que se move, a atração pelo xamanismo e os

rituais, as viagens pelo mundo fora, a sociedade dos anos 80 do séc. XX e a dos anos 10 do séc. XXI – está bastante presente na sua obra. Usa a sua artústria como intervenção política, raiando a crueldade de Artaud, a incomunicabilidade de Beckett e a embriaguez dos sentidos de Tennessee Williams. As revisitações que faz, dos clássicos, é também uma investigação sobre a atualidade dos temas daqueles e como os mesmos podem servir determinada problemática. Para todo o leque de propostas que tem, é necessário que os *performers* sejam super *performers* – e aqui devo referir outro intérprete, que podemos encontrar habitualmente nas criações do João, cujo corpo trabalhado e *endurance* performativa, se não é, parecem igualmente resultado da Transificação do Corpo que este nosso criador artístico pratica.

Vejamos, a título de confirmação, aquilo que para o João Garcia Miguel, é necessário um conjunto de estados na criação dos seus espetáculos, e que dos quais não pode prescindir da intensidade:

> Gosto de pensar o meu trabalho por etapas. Por saltos e quedas. Por abertura de espaços entre as coisas que permita pensar e sentir. Posso fazer uma coisa sobre o amor e a queda – sobre o pensar e os degraus que nos levam ao céu – mas por fragmentos?
>
> João Garcia Miguel – 16/04/2015 – 12h35

1. **DOR**: Antes de tudo é preciso que doa. Que se sinta bem claro num ponto exato. Ou em vários pontos que até podem ir derivando e mudando de lugares. É como o amor que diz a canção que só é bom se doer e que temos de ir como uma estrela que vai aparecer na manhã de um novo amor. Algo assim. É preciso ir em frente em direção à dor que é um

êxtase do corpo e que nos leva a colocar-nos fora dele. Ou seja quando nos aproximamos de um começo de uma obra qualquer é importante limpar o corpo no sentido de o tornar aberto e esperto para sentir as novas dores sem que as confunda com amores antigos. É nessa condição de novato, de terreno virgem à dor que nos temos de preparar. Limpar o território significa preparar o corpo para ter atenção a novas dores. Só assim se vai conseguir abrir o corpo à imensidão e como nunca se sabe o lugar certo de onde podem emergir essas forças é importante silenciar e limpar o antigo.

2. QUEDA: O êxtase é quando nos colocamos fora do nosso corpo e por isso caímos. Ou seja quando amamos caímos, damos quedas. Não há que ter medo de cair e levantarmo-nos as vezes que forem precisas. E se alguém nos ajudar a levantar e a cair de novo tanto melhor: isso é amor que perdura na queda. E assim é amor para as vidas que temos. Esta noção de queda, é algo físico que sucede mesmo que o corpo não caia efetivamente. É uma queda que cria distância entre o lugar onde estamos e um movimento interno (talvez interior) que só é possível se tudo em nós estiver silencioso e o poder da escuta for maior que o instante em que nos encontramos. É como se alguma coisa viesse de encontro ao corpo e o deslocasse. Quando essa deslocação é sentida é como se nos encontrássemos em queda. Nesse instante é como se o que sentíssemos fosse próximo do amor que um corpo sente por outro corpo quando com ele se identifica por algum misterioso mimetismo. Só que esta queda é em direção ao si mesmo - é o que a diferencia do amor entre dois corpos pois obriga a um primeiro momento de afastamento e segue-se uma violenta recolocação. Este momento é significativo e importante para que mais tarde possa ser partilhado com os espectadores. É como se o ser diurno consciente se unisse de forma imperativa ao outro ser noturno

que é o que faz os sonhos emergir do inconsciente para a linha onde ambos se tocam.

3. DISTÂNCIA E ESCUTA: Uma das palavras que mais utilizo na criação performativa é: escuta. Esta palavra está ligada ao ouvido e ao coração. Escutar o corpo. Escutar outro corpo dentro do corpo. Escutar o mundo que sustenta o corpo e com ele se liga. Escutar a sua própria voz que se faz a partir de um desfazer do corpo em partículas projetadas na atmosfera exterior entre corpos. Escutar a voz que chega e se funde na carne e lhe provoca vibrações únicas que se ligam ao movimento subtil e permanente das coisas e do mundo. Mas esta ideia de escuta está ligada a uma outra noção que é capital para o nosso trabalho que é o outro lado das coisas, esse espaço sem fim, noturno. O lado onde se mantém fluida e em contínuo a energia e onde a entropia possa ser minimizada. É o lado ligado ao inconsciente e à morte, à energia universal e ao movimento incessante que nunca se suspende. Nesse sentido o ouvido e o coração são os reveladores que suspendem o olhar. Suspendem a imagem que interrompe o movimento contínuo. O lugar onde tudo se comunica e flui, é esse outro lado da morte que se opõe à vida que tudo suspende. Escutar é saber entrar nesse outro lado contínuo e deixar-se mergulhar na energia dos corpos que se tocam à distância porque estão ligados pela força dos espaços que os une.
4. CORPO: O corpo é o lugar do sentido. É aí que todas as coisas começam e acham o seu sentido. É também aí que se fecha o sentido que é pertença comum e se inicia a viagem individual cuja base é o centro do que buscamos. O indivíduo é o lugar que não se pode dividir mais - que resiste e se esvai, multiplica e desmultiplica em diversos seres. Interessa-me a resistência que o corpo oferece, a carne física, as forças que emanam, incluindo toda a imaginária que lhe está ligada. O corpo é ainda o veículo de

acesso ao inconsciente o lugar onde se recolhe as experiências dos tempos passados, os desejos e de onde emergem os sonhos. O corpo é o lugar do contacto entre o ator e o espectador que deve ser excitado e animado através de movimento que desponta os poderes exacerbados pela racionalidade e pelo primitivo. Racional porque é fruto da vontade e primitivo pelo investimento no músculo e no órgão da intuição e dos sonhos.

5. INCONSCIENTE: Este é o espaço de investigação de todo o trabalho criativo que temos desenvolvido. É uma qualificação que temos vindo a aprofundar a cada projeto e que está longe de se compreender a relação entre o teatro que fazemos e como acedemos ao inconsciente. Vemos esse espaço como um ser que existe em todos os corpos e que existe também no mundo enquanto força e energia vital que se expressa em continuidade propondo um jogo de proporções e compensações com o mundo consciente. Este investimento nesta zona dos sentidos, que aproximam o centro do indivíduo das suas histórias pessoais e da sua propriedade espiritual, é o que tem levado os nossos objetos criativos a buscarem um abrir do corpo do espectador. É um espaço da brecha e da clausura. Onde a semente mergulha para adormecer e voltar a acordar prenhe de força vital que a dirige para a luz, para o sol, para o céu. O inconsciente está imbuído de movimentos de abertura e clausura através dos quais se procura relacionar com o mundo consciente.
6. PRAZER: Acima da dor e por dentro dela, o ator deve procurar sempre um prazer que se aproxime da felicidade, da alegria que é própria do viver. Do simples movimento de ir em busca de se reproduzir.

João Garcia Miguel – 16/04/2015 – 21h45

Deste modo verificamos a energia que ele aplica na criação dos espetáculos, escreve, pinta, desenha, investiga. A vida tem um propósito para o João e ele não a vai desperdiçar mais. A única declaração que posso fazer para fechar este livro é que, estamos perante um homem simpático, agradável no conversar que, enquanto autor, nos confronta com tudo o que o corpo pode fazer e a mente não permite.

Anexos

Três textos íntimos de João Garcia Miguel

Sobre as coisas que me acontecem: O sorriso da Teresa Júlia

Sobre todas estas coisas que vivemos e muito mais outras coisas o que interessa é a nossa capacidade de evoluir por nós mesmos sem perder a noção de que aquilo que conquistamos é para todos os que nos rodeiam. Estou embrenhado numa série de questionamentos nestes dias longínquos aqui isolado, um pouco mais introspetivo que o usual e por isso por vezes invado-vos com as minhas torrentes de emoções, hesitações, contradições, desfalecimentos, abatimentos e outros momentos. Tudo o que digo tem por isso essa marca, que demonstra a continuidade e a novidade, lado a lado, em formas talvez cada vez menos perceptíveis segundo um caminho, ou caminhos que se estendem à nossa frente. O que eu faço está a tornar-se até para mim uma linha quase invisível, uma transparência que não sei onde me conduzirá pois o mundo adivinha-se maior e maior ainda a cada instante. Sempre pensei que podia contribuir com qualquer coisa, desde muito novo, infante mesmo, que esta obsessão se colou a mim, digo, de contribuir com qualquer coisa singular para o mundo, o meu e o dos outros. Sabes, ou talvez não, que sofri de malária, vítima de um inesperado surto que sucedeu em Luanda, na altura em que estive por lá. E nesses dias incómodos, e inesperados, a minha vida perigou como nunca e eu sem saber deixei-me levar pela doença com um sorriso. Recordo isto sem saber porquê, mas

lembro que todo o tempo em que estive tomado pelas febres, altíssimas, e que me faziam delirar, esteve dentro de mim alguém que era eu mas era outro eu, sempre a sorrir. Talvez seja, é de certeza uma alucinação devido ao estado em que me encontrava, mas o que é certo é que sobrevivi à terrível doença, e ao destino deitei-o fora como quem despeja um copo de água que não se bebeu logo e ficou ali parada à espera sem vontade própria. Voltei a colocar pontos finais, só para que não te apoquentes com a minha escrita sem fim, interminável, sempre com esse terror de algo terminar. Dizia-te que nesses dias, sofri de vários delírios que, sei, soube na altura, pela minha mãe, que ficou incansavelmente, quase todo os 4 dias de coma e delírio, nos corredores do hospital à minha espera, à espera que eu regressasse, delírios que tinham algo de premonitório de adivinhação dos futuros. Senti nesses dias que se seguiram, algo absoluto, subtil e sereno, misturado com o olhar de espanto das pessoas e dos médicos que me miravam, como se eu já ali não estivesse. Foi uma sensação de caminhar sem fazer barulho com os pés, de caminhar no mundo sem que o mundo nos tocasse, nem por dentro, nem por fora. Era um baralho de cartas de um jogo de canasta que tinha sido deitado fora e nunca mais seria usado. Quando regressei à escola, devia estar na minha terceira classe, tinha uma professora, tímida, magrinha mas muito determinada na altura. Acho que ela também se chamava Teresa, ou então era Júlia. Não sei ao certo, mas recordo a sua cara branca, fechada num imenso cabelo negro, ondulado, as suas camisas semitransparentes, brancas quase sempre de um branco de ovo ou branco sujo. Com ela, desenvolvi uma propensão para desenhar, que se veio a aprofundar e a estender nessa altura. O desenho era sempre o mesmo e o modelo surgiu nem sei de onde. Era um desenho de uma ilha, com barcos tipo piroga, palhotas, palmeiras e as águas do mar.

Talvez de vez em quando aparecessem uns peixes, o sol, as nuvens e mais uns outros detalhes que iam sempre fazendo que o próximo desenho fosse ligeiramente distinto e único em relação ao anterior. Tornei-me um verdadeiro especialista nesses desenhos, que eram pela professora muito apreciados, o que somado ao facto de eu ser filho de oficial e ter feito parte da minha educação no continente, me trazia desde logo um pequeno ascendente e propiciava favores junto dela, da Teresa ou Júlia. Quando voltei desses dias de doença, da malária, do hospital, branco, mais branco do que o costume, mais magro do que tinha dali saído, mais frágil por certo a minha saúde, a sua tentação e a dos outros de me protegerem foi ainda maior. Sabes como reajo mal a isso e gosto de ser apenas um, e não ter o favor de nada nem de ninguém a meu lado, por baixo ou por cima. O incómodo sentava-se comigo na minha carteira. Recordo com clareza a sensação que me tomou quando na manhã em que regressei às aulas, o dia estava frio e cinzento, ela parou a aula e disse só para mim, mas para todos também, que se tinha sobrevivido àquela terrível doença, era porque os deuses tinham em conta que eu aqui estava neste mundo para fazer qualquer coisa, que seria importante para alguém, pequena ou grande a coisa não se podia saber, mas essa frase, essa ideia era um sinal que me acompanharia desde então e durante uns quantos meses. Depois foi esquecida como tudo o resto incluindo a doença que deixou um rastro de cefaleias e vontade de fechar o corpo ao mundo. Os meus ouvidos na altura quiseram fechar-se, ou terá sido o meu corpo transido pelo medo de ter uma qualquer obrigação a cumprir, eu que só queria que me deixassem em paz, fazer desenhos, jogar à bola e andar à pancada sempre que os outros se me atravessavam no caminho ou pelos motivos mais tolos que fossem aparecendo. Uns tempos mais tarde, no ano seguinte fiz um desenho de um outro tipo, uma

casa do tipo ocidental e um jardim. Era um desenho que tinha algo de mágico, de absolutamente extraordinário, tanto aos meus olhos como aos dos meus colegas, ao ponto de nenhum de eles acreditar que tinha sido eu a fazê-lo. Eu próprio duvidei e na minha insegurança e teimosia, tentei dizer com veemência que era meu e que podia fazer outro igual logo ali. Ao começar a provar que era mesmo meu o desenho, ao começar um novo desenho fui tomado de tal torrente de emoções e dúvidas, que tudo terminou num mar de suor nas mãos que me impediu de fazer o desenho e provar que o outro era mesmo meu. Fiquei de tal modo descredibilizado com o resultado da minha frustre tentativa que deixei de todo de desenhar durante muitos anos e os tremores me invadiam só de pensar em voltar a fazer isso. Mais tarde, quando tive de escolher um caminho na faculdade, ao escolher as Belas Artes fui obrigado e recomeçar a desenhar. E aos poucos estes tremores afundaram-se algures na minha consciência e eu deixei os impedimentos para trás. Nunca fui um grande desenhador apesar de amar o desenho como expressão do sentido e do pensar transposto num simples gesto de mãos que seguram um instrumento que risca entornado, derramado para um papel. Enfim, não há muito a dizer sobre o lugar a que quero chegar e aos modos e meios que se podem usar para lá chegar. Não tenho grandes capacidades de fazer nada por mim além do que já faço. Pelos outros também não sei muito bem o que possa fazer por eles, mas talvez esteja a chegar o momento onde me terei de confrontar com o sentido de tudo isto. Creio que sim, que esse momento chega todos os dias e vai-se embora também todos os dias. Talvez um dia, em que não pense muito nisso, o sorriso que me salvou regresse e me ajude de novo através do delírio e das coisas que não entendo, a ressuscitar-me. Sim, foi um sorriso, dentro de mim que me salvou de morrer, não sei porquê, nem sei se

é importante saber de quem era ou de onde vinha esse sorriso. Era um sorriso de criança dentro de uma criança, de uma professora chamada Teresa ou Júlia, da mãe que aguardava a morte cá fora ou apenas de um fantasma dentro de outro fantasma.

Fredrikstad, Norway, 6 de Junho de 2011

Debaixo de fogo tento

Debaixo de fogo ajoelho. Tento ver e tento ser as palavras e o veneno lento do fogo a queimar a serpente. Tento ser e tento ver o espaço que há entre os ossos e a carne quente. Tento ser o chamar do animal e ouvir as patas batendo no chão escorrendo lama. Tento perceber o lento e tento ver como um cego vê fumo e branco e negro. Debaixo de fogo sou vítima de quem sou não sei. Tento parecer algo ou alguma coisa, uma rajada de vento, tento esquecer enquanto sinto o medo da anomalia do ruído no ouvido estalando ou algo partido, tento ver por dentro a última vez que aqui passei e a chuva ruía as fundações do prédio roendo o chão. Tentei ver no meio da poeira do chão as notas perdidas do poema e do dinheiro caído por azar. Debaixo de fogo como cinzas, tento ver o rosto do ladrão na noite que me partia a fechadura da casa estranha. Tento esconder o braço de metal a cair brutal sobre mim e esquecer o osso a partir. Tento sair por entre as balas de sonho que me empurram sonolento para baixo do armário. Tento expulsar a vergonha de cair de joelhos mesmo perante o altar da cerimónia e o beijo da paranoia. Debaixo do fogo dispo o casaco queimado. Debaixo de fogo os intestinos abrem-se e deixam vir cá para fora o ar engolido sôfrego e o medo molhado. Debaixo de fogo pensa-se queima-se e sente-se tudo castanho azul e vermelho mergulhado em branco. Debaixo de fogo um pequeno traço escondido dentro do por dentro rasga-se até desaparecer em higiénico nipónico. Debaixo de fogo o minúsculo gigante supérfluo super tromba de elefante escarra um peido e bomba atómica. Debaixo de fogo a roupa queimada fica com cheiro a muro e ervas doces cicatrizes

e securas da boca. Debaixo de fogo o pornógrafo de folhas com linhas vermelhas salta e mostra riscos de agulhas das mãos nas esquinas das virilhas. Debaixo de fogo a terra plástica queimada por explosivos plásticos torna-se dureza da luz nos olhos inflamados até ao osso. Debaixo de fogo a desgraça ama a graça de ver cair agarrada ao ventre a menina dos cabelos negros esmagados na pedra. Debaixo de fogo o amor salta para a planície fugidia e levanta os chapéus de palha até caírem no rio de sangue ao longe. Tento ver o fogo a crescer por dentro do homem que se move em murmúrios dentro e ao lado da serpente. Tento cair da árvore com a maçã rajada pelo vento quente da manhã da guerra da serpente do sempre aqui presente.

Carvalhal, Bombarral, 4 de setembro de 2014

=

Meu querido Jardim

Em ti penso meu querido jardim que me dás lições para a vida cada dia que te visito. És o meu sábio, meu deus, meu oráculo abençoado, tantas coisas me ensinas – eu tenho um jardim que não sei cuidar e todos parecem ter conselhos para me dar acerca do meu jardim – teimoso, eu quis só eu deitar as mãos sobre o corpo do meu jardim e foi talvez assim que agora ele me olha de lado, de cima, de baixo, da esquerda e da direita olha-me de todo o lado o meu querido jardim – tanta coisa tem o meu jardim flores roxas, vermelhas amarelas e brancas e vermelhas também – tem árvores, muitas árvores, jovens, lindas, algumas um pouco mais velhas que já vieram de outros jardins e que nos ensinam também que a vida é como um jardim – tem muitas ervas tantas ervas que me faltam os dias para as apanhar a todas pois essas ervas são muito selvagens e tapam o caminho para o céu a todas as outras e então eu apanho-as com a ajuda da Fernanda e coloco as ervas todas em montes no meu jardim que assim tem pequenas montanhas que são como seios de mulheres gigantes deitadas no meu jardim e tem também uma cruz onde as mulheres dão à luz "truz truz" tem laranjas e limões, tem corvos, melros e dentes de leões, flores reais, verdadeiros bacanais entre os pequenos animais – milhares e milhões de minhocas que por debaixo da terra andam no meu jardim – costumo passear por dentro e à volta do meu pequeno jardim e sonho com ele por ser assim uma coisa que sai de dentro de mim e que é todo ele para ti meu querido jardim

Carvalhal, Bombarral, 27 de maio de 2014

PRÉMIOS

PRÉMIO SPA, SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES
Yerma, melhor encenação, 2014

PRÉMIO FAD (FOMENT DELS ARTES I DISSENY) SEBASTIÀ GASCH
Para a encenação do espectáculo *Burgher King Lear*
Barcelona, Dezembro 2008

PRÉMIO DA APCT
Associação Portuguesa de Críticos de Teatro para melhor espectáculo do ano com a direção de produção e conceção de Luz Interior, 2004

PRÉMIO TEATRO NA DÉCADA
Guerreiro, OLHO Associação Teatral. Melhor cenografia e figurinos e melhor banda sonora original
Clube Português de Artes e Ideias, 1995

PRÉMIO TEATRO NA DÉCADA
Humanauta, OLHO Associação Teatral. Melhor cenografia, melhor banda sonora original e menção honrosa
Clube Português de Artes e Ideias, 1994

PRÉMIO TEATRO NA DÉCADA
El Levando-o aos Ombros em Passo de Marcha Sincopada ao Quarto Tempo, OLHO Associação Teatral
Clube Português de Artes e Ideias e Instituto da Juventude, 1992

CONCURSO NOVOS VALORES DA CULTURA MÚSICA CONTEMPORÂNEA
K4 Quadrado Azul, 1º classificado, 1990

ESPETÁCULOS

MEDEIA, de Francisco Luís Parreira, Teatro Ibérico, Fevereiro de 2018

TEMPESTADE, de William Shakespeare, Teatro Aveirense, Junho de 2017

MUNDO INTERIOR, a partir de conto assírio coencenação com João Paulo Santos, Março de 2017

NÓS MATÁMOS O CÃO TINHOSO, a partir de conto homónimo e *Inventário de Imóveis Adjacentes* de Luís Bernardo Honwana, Outubro de 2016

Ciclo Novas Bacantes reescrita a partir de Eurípides
3 solos (LEÕES, BICHOS E PÉS DESCALÇOS), estreados no Teatro Cine de Torres Vedras, Março de 2016

HAMLET TALVEZ, de William Shakespeare, Teatro Cine de Torres Vedras, Outubro de 2015.

3 PARÁBOLAS DA POSSESSÃO, de Francisco Luís Parreira, Teatro Nacional D. Maria II — Sala Estúdio, Abril de 2015

LA VIDA ES SONHO, reescrita do texto de Pedro Calderón de La Barca
Teatro Nacional de São João no Porto, Janeiro de 2015

LOS NEGROS E OS DEUSES DO NORTE, texto
Festival de Teatro de Almada, Julho de 2014

YERMA, reescrita a partir de Federico Garcia Lorca
Teatro Cine de Torres Vedras, Outubro de 2013

LILITH, de Francisco Luís Parreira, Teatro S. Luiz, Lisboa, Outubro de 2012

DIE ANIMAL KREATUR, performance, Festival Pré Avis de Dèsordre Urbaine, Marselha, Setembro 2012

AS BARCAS, reescrita a partir de Gil Vicente, Festival Gil Vicente, Capital da Cultura Guimarães, Junho de 2012

ROMEU E JULIETA, reescrita a partir de William Shakespeare, Lisboa, Outubro de 2011

HERE I AM, LOOK AT ME NOW, de Gertrude Stein, NTA, Norwegian Theatre School, Fredrikstad, Junho de 2011

MÃE CORAGEM, de Bertolt Brecht. CCB, 22 de Janeiro de 2011

CHERRY ORCHARD, de Anton Tchekov, Arts Center of Aberystwyth e Talin Theater of Swansea, Outubro e Novembro de 2010

FILHO DA EUROPA, reescrita a partir de *Kasper* de Peter Handke. Estreia no FITEI, 4 de Junho de 2010

À ESPERA DE GODOT, de Samuel Beckett com o Grupo de Teatro de Giz, Faial, Horta, Açores. Estreia a 17 de Abril de 2010

KRYSTO MYSTO, performance, Fábrica Braço de Prata, EPIPIDERME, Caldas da Rainha e Galeria Perve, 2009

O BANQUEIRO ANARQUISTA, escrita de textos adicionais a partir de Fernando Pessoa. Estreia no Teatro Maria Matos, Lisboa, 10 de Dezembro de 2009

SANGUE OU ESTUDOS DE ANTÍGONA, reescrita a partir de Sófocles. Estreia no Teatro da Comuna, Lisboa, 7 de Julho 2009

AS CRIADAS. escrita a partir de Jean Genet. Estreia no Centro Cultural de Belém, Lisboa, 13 de Setembro 2008

A VELHA CASA, de Luiz Pacheco. Estreia no FIAR, Palmela e Junta de freguesia de Santo Estevão, Lisboa. Estreia a 26 de Julho de 2008

XUTOS E PONTAPÉS – 20 ANOS DO CIRCO DE FERAS, conceção cénica e coordenação espectáculo musical, Campo Pequeno, Lisboa. Estreia 8 de Dezembro de 2007

MADE IN ÉDEN – AN ODE TO MY DEAD FRIENDS, escrita dramatúrgica a partir de *Epístolas de Guerra* de Adolfo Luxúria Canibal no Teatro da Politécnica, Lisboa. Estreia a 7 de Novembro de 2007

FAZER BOM USO DA MORTE, coencenação com Miguel Borges a partir de Pier Paolo Pasolini, Casa D'Os Dias da Água, Lisboa. Estreia a 3 de Julho de 2007

BURGHER® KING LEAR, escrita a partir de *King Lear* de William Shakespeare. Com este espetáculo recebi o prémio FAD Sebastià Gasch e fizemos itinerância internacional entre os anos de 2006 e 2009. Estreia 17 de Novembro de 2006

HISTÓRIA DE UM MENTIROSO, escrita a partir de *Peer Gynt* de Ibsen. Casa de Teatro de Sintra, e Casa D'Os Dias da Água, Junho de 2006.

A ENTREGA, escrita com Luís Vieira a partir de Strindberg. Casa de Teatro de Sintra e Casa D'Os Dias da Água, Dezembro de 2005 e Janeiro de 2006

1.PARTO, escrita com Luís Vieira a partir de Strindberg. Teatro Helena Sá e Costa, ESMAE, Setembro de 2005

BLOOM PERFORMANCE, codireção e interpretação com Andresa Soares, Um Traço na Paisagem, Fábrica da Pólvora, Oeiras, Julho de 2005

RUÍNAS, UM ESPECTÁCULO MUSEU, escrita com Luís Vieira a partir de Strindberg, FITEI, Teatro Carlos Alberto, Porto, Junho de 2005

A CHAMADA, reescrita do texto *A Descrição de uma Imagem* de Heinner Muller, 9ª Edição de Festival X, Lisboa | Novembro de 2004

AS ONDAS, interpretação e cocriação com Clara Andermatt e Michael Margotta a partir de Virgínia Woolf, Auditório Municipal Eunice Muñoz em Oeiras, Julho de 2004

A ALEGRE HISTÓRIA DO HOMEM BOLA, escrita com Luís Vieira, Euro Futebol, Companhia de Teatro de Sintra, Maio de 2004

ESPECIAL NADA, escrita a partir de Andy Wharol, Estreia no Capitals, Encontros Acarte e Edinburgh Festival Fringe, Escócia, Reino Unido, 2003 a 2006

BATER NO FUNDO, escrita a partir de textos de Miguel de Cervantes, Tchekov e interpretação com Lúcia Sigalho, Armazém do Ferro, Lisboa, Produção OLHO Associação Teatral e Sensurround Companhia de Teatro, 2002

DIA DO DESASSOSSEGO, coencenação com Alberto Lopes, a partir de *O Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, Mostra de Teatro de Almada, Espaço Ginjal, CAM/ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, Produção OLHO Associação Teatral, 2002

DQ. ÉRAMOS TODOS NOBRES CAVALEIROS A ATRAVESSAR MUNDOS APANHADOS NUM SONHO, escrita de textos adicionais a partir de *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, Encontros Acarte e P.O.N.T.I, Porto 2001, Produção OLHO Associação Teatral, 2001

FADO DONALD, de Alexandre Crespo, encenação e interpretação, 4 Portas para 6 Heróis, Comemoração dos Cem anos da Banda Desenhada, CAM/ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

ANOZ, escrita, Centro Cultural de Belém e Espaço Ginjal, Produção OLHO Associação Teatral, 2000

PEQUENAS ESCORIAÇÕES E FRACTURAS EXPOSTAS, performance, Deslocações, Armazém do Ferro. Produção OLHO Associação Teatral, 1999

CORTEM-ME A CABEÇA, performance, Lux/Frágil, Produção OLHO Associação Teatral, 1999

ZONA, escrita a partir do filme *Stalker* de Andrei Tarkowski e do livro homónimo de Arkadi e Boris Strugatski, CITEMOR Festival Internacional de Teatro, Auditório Nacional Carlos Alberto Porto e Espaço Ginjal, Produção OLHO Associação Teatral, 1999

ESTRADA, escrita, Praça do Território, Pavilhão do Território / EXPO'98, Convento S. Bento da Vitória, Porto, Acert, Tondela e Seixal, Produção OLHO Associação Teatral, 1998

ZONA X, performance, conceção e direção, Estúdio Latino, Porto, Produção OLHO Associação Teatral, 1998

MUDA, escrita, Espaço Ginjal, P.O.N.T.I. Festival Internacional de Teatro do Porto, Produção OLHO Associação Teatral, 1997

ABRAÇA-ME, escrita, Moagens Harmonia, Porto. Produção Companhia de Teatro Bruto, 1997

O MUNDO MORRE A OCIDENTE I & II & III, performance, tríptico, conceção e direção, Espaço Ginjal, Teatro Taborda, Semana da Juventude de Lisboa, Avanteatro e VIª. Edição dos Laboratórios, Projetos em Movimento, da Re.Al Companhia de João Fiadeiro, Espaço Ginjal, Produção OLHO Associação Teatral, 1996 e 1997

DISRUPÇÃO, escrita, Centro Cultural de Belém e Festival Internacional de Teatro de Almada, Produção OLHO Associação Teatral, 1996

1. O CEGO GUIANDO OS CEGOS 2. A TEMPERATURA DO MEU CORPO, performance, conceção e direção, IV ª. Edição dos Laboratórios Projetos em Movimento, Re.Al Companhia, Malaposta Olival Basto, Produção OLHO Associação Teatral, 1995

NÃO NEVA NA CABEÇA/PLATÃOXPLATÃOXPLATÃO, performance, conceção e direção, Galeria ZDB, Produção Canibalismo Cósmico, 1995

CRISÁLIDA, performance, conceção e direção, Festival Atlântico, Lisboa, Produção OLHO Associação Teatral, 1995

IMAGO, performance, conceção e direção, Casa Municipal da Juventude, Quinzena da Juventude de Almada, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, Semana Académica, Dia Mundial da Dança, Estrela 60, NASA, Santiago de Compostela, Espaço Ginjal, Produção OLHO Associação Teatral, 1995 e 1996

GUERREIRO, escrita, Amascultura, Malaposta Olival Basto, Teatro Municipal de Almada e Faculdade de Arquitectura, Produção OLHO Associação Teatral, 1995 e 1996

REDONDO, performance, conceção e direção, NASA, Santiago de Compostela e Armazém Lémauto, Cacilhas, Produção Coletivo Canibalismo Cósmico, 1995

HUMANAUTA, escrita, Armazém Lémauto, Cacilhas, Produção OLHO Associação Teatral, 1994

CERIMÓNIA DOS SAPOS, performance, conceção e direção, Central Tejo, Festas de Lisboa, Produção OLHO Associação Teatral, 1993

EL–LEVANDO-O AOS OMBROS EM PASSO DE MARCHA SINCOPADA AO QUARTO TEMPO, escrita, Casa Municipal da Juventude de Almada, Teatro do Sol em Lisboa, Citemor, Festival Internacional de Teatro de Montemor-o-velho, Produção OLHO Associação Teatral, 1991 e 1992

ANJOS, performance, conceção e direção, Vala Comum, Lisboa, Produção Coletivo Canibalismo Cósmico, 1991

O ENIGMA DA FONTE SANTA, performance, conceção e direção, Palco Oriental, Lisboa, Produção Coletivo Canibalismo Cósmico, 1990

A SELVA MUTANTE/QUERMESSE IDEAL, performance/instalação, conceção e direção, Fórum Picoas, Lisboa, Produção Coletivo Canibalismo Cósmico, 1989

EXPOSIÇÕES

MUNDO INTERIOR pintura, Convento de Santo António, Setembro/Outubro 2017

MUNDO INTERIOR pintura, Palácio Príncipe Real, Dezembro 2016 a Janeiro 2017

HOW TO DO THINGS WITH BODIES objetos e pintura, Galeria Nova Ogiva e Museu Abílio Mattos, Óbidos e CCI, Centro Cultural de ílhavo, 2015 e 2016

LAS DIVINAS instalação, performance e pintura, Caldas Late Night, Museu Bernardo, Maio de 2014

WHAT INTERESTS ME ABOUT HEADS IS THIS pintura e performance, IAF Indian Art Fair New Delhi, Janeiro 2014

SENHOR PROTEUS instalação e pintura, Convento dos Capuchos em Almada, Julho 2013

MISTÈRIOS CONTEMPORÂNEOS instalação e performance, Galeria Electricidade Estética, Caldas da Rainha, Maio 2012

HISTÓRIAS NATURAIS objetos e pintura, Galeria Municipal de Torres Vedras, Março 2012

BODIES objetos e pintura, Galeria Otherthings Óbidos, Dezembro 2011

ARTSHOW instalação e pintura, secção ARTSHOW, ARTMADRID, Madrid 2011

PAREDES DE COR instalação e pintura, CCC, Caldas da Rainha, Março 2009

SEM TITULO HÁ 20 ANOS instalação e pintura, Young Art, Stand C-01 — Art Madrid 09, Madrid, 2009

SEM TITULO HÁ 20 ANOS, instalação e pintura, Encontro Arte Global, Galeria Perve, Lisboa, 2008

EU TENHO MUITOS FRANCISCOS, instalação e pintura, TeCA, Porto 2005

OBJETOS HUMANOS, instalação vídeo, Lugar Comum, Fábrica da Pólvora, Oeiras 2002

O QUARTO/THE ROOM, instalação vídeo, Experimenta Design, Convento do Beato, Lisboa 1999

AMCA CAMA, instalação, Galeria ZDB, Lisboa 1995

SEM TÍTULO, instalação e pintura, Galeria Diferença, Lisboa, Galeria Árvore, Porto, Galeria Faculdade de Medicina, Lisboa, 1986 a 1992.

Bruno Schiappa

Doutorado em Estudos Artísticos pela Universidade de Lisboa, na especialidade de Estudos de Teatro, é Investigador Integrado do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, Ator, Encenador e Autor. Além de reunir já mais de 50 textos de teatro, assina aqui o seu terceiro livro. Encontra-se a desenvolver uma investigação em regime de Pós Doutoramento pela FCT no CET, sobre as manifestações da sexualidade na performance teatral. Os seus projetos teatrais, bem como as suas investigações, debruçam-se sobre o papel do teatro e do espectador na instauração ou disrupção das normas convencionais de conduta.

Outros livros do autor
Fernando Arrabal, o paradoxo da teatralidade, Lisboa: Coisas de Ler, 2010
A Dimensão Teatral do Auto-da-Fé, Lisboa: Colibri, 2018

JOÃO GARCIA MIGUEL
E A TRANSIFICAÇÃO DO CORPO
COM UM CAPÍTULO SOBRE SARA RIBEIRO

AUTOR
Bruno Schiappa

REVISÃO
Maria João Brilhante

GRAFISMO E PAGINAÇÃO
Marta Anjos

EDIÇÃO
Centro de Estudos de Teatro / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

APOIO À EDIÇÃO
Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito dos projetos SFRH/BPD/117096/2016, UIDB/00279/2020 e UIDP/00279/2020.

1ª Edição (2020) / ISBN 978-989-99838-7-8

LETRAS LISBOA

JOÃO GARCIA MIGUEL E A TRANSIFICAÇÃO DO CORPO

COM UM CAPÍTULO SOBRE SARA RIBEIRO